rok 1 Warszawa, dnia 1 czerwca 1932 r. nr. 5

Z sztuka kultura sprawy społeczne
zet cena 50 gr. dwutygodnik

POD REDAKCJĄ JERZEGO BRAUNA

Numer ten poświęcamy zagadnieniom estetycznym

Sztuka a współczesność

Znany pisarz niemiecki, Arnold Zweig, pisał niedawno w jednem ze swych wystąpień publicystycznych. że dziś. gdy powstał w świecie nieład wołający o pomstę do nieba, gdy eksperci od spraw gospodarczych i politycznych nie zdali egzaminu w sposób zaiste sromotny — literat i twórca winien ruszyć na zagrożone pozycje, stając się działaczem społecznym, a nawet prorokiem.

W podobny sposób przemawia G. K. Chesterton. spytany o opinję o sytuacji świata współczesnego: Ludzkość rozprzęga się w kompletnym chaosie. Gdy się obserwuje to niedołęstwo i ten absolutny brak zdolności konstrukcyjnych u czynników kierujących — musi się ryczeć ze śmiechu i gniewu. Dlatego nie czas już teraz kontemplować piękno świata. Artyści winni zrozumieć. że wkrótce nie będzie już co kontemplować, że czego nie pochłonęła jeszcze nędza i klęska bezrobocia. to spustoszy przyszła wojna i rewolucja socjalna, że tedy trzeba ratować świat i ludzkość od zagłady. Twórcy muszą wystąpić dziś na arenę społeczną, jako reformatorzy.

Skąd biorą się te dziwne wypowiedzi. te nagłe przebłyski wielkiego uświadomienia?

Wydaje nam się, że przyczyny ich są następujące:

1) Siłą, która rozbija nieodparcie cały dotychczasowy ład polityczny i gospodarczy — jest sama rzeczywistość, z którą rozminęli się przywódcy stronnictw i rządów, dyplomaci i ekonomiści: zaś *rozum twórczy*— właściwy literatom i wielkim artystom — bliski jest samej istocie tej rzeczywistości.

2) Konieczność dziejowa pozostawiła dziś człowieka *samemu sobie*, ukazując mu dylemat: albo zginiesz, albo zbudujesz samorzutnie doskonały ład na ziemi. W obliczu tego trudnego zagadnienia dotychczasowi rządcy ludzkości demaskują swój całkowity brak zdolności konstrukcyjnych — co obraża właściwe twórcom poczucie celowości i konstrukcji.

Jest rzeczą wiadomą, że cała czynność twórcza polega na samorzutnej organizacji luźnych elementów w gotowe, jednolite dzieło. Twórca, planujący dzieło sztuki, zdany jest tylko na siebie, jest niejako sam na sam z problematem, który ma rozwiązać. Ani cel, ani środki — nie są mu zzewnątrz przez nikogo dane. Musi on tedy sam założyć ten cel artystyczny i obmyślić. lub raczej wytworzyć środki dajego osiągnięcia; przyczem środki te. aby były skuteczne i celowe — muszą być obrane trafnie. uzgodnione nieomylnie z powziętą koncepcją. zestrojone ze sobą w doskonałej harmonji. Od kilku tysięcy lat. twórcy (których jedni zwą zbędnym luksusem, drudzy szaleńcami, a inni wreszcie czczą ich jako nadludzi) nie robią nic innego. — tylko ćwiczą się w tem samorzutnem wynajdywaniu celów i środków. w celowem konstruowaniu, w utożsamianiu formy z treścią.

Możnaby rzec, że ci dziwni „niepotrzebni ludzie" czekali przez długie wieki na chwilę, w której ludzkość. urabiana dotąd przez przyrodę, jak plastyczna glina — dojrzeje wreszcie i wejdzie w sferę zagadnień, wyemancypowanych już z pod opieki i rygoru praw przyrodzonych; że czekali na epokę, w której człowiek ma odtąd sam z siebie czerpać rację dalszego bytu, sam obmyśleć najwyższy cel swej ewolucji i zgromadzić środki do planowego urzeczywistnienia tego celu. I dzisiaj, gdy postulat podjęcia tego „trudu trudów" jawi się z nieuchronną koniecznością, jak wszechludzkie „być albo nie być" — w rozmaitych punktach globu „niepotrzebni ludzie" dają znać o sobie głośnym odzewem: „Jesteśmy!"

Wczorajsi marzyciele, architekci abstrakcyj, konstruktorzy bezpłodnych snów, znakomici majstrzy cechu Bożego, którzy zęby zjedli na uzgadnianiu i kształtowaniu ślepych. bezładnych brył tworzywa — zstępują oto w świat konkretów, w labirynt procesów społecznych i rozglądają się z niesmakiem, z grymasem oburzenia i bolesnego śmiechu. „Jakież to brzydkie! jak to źle zrobione" wołają krytycznie, jak Gotfryd w „Janie Krzysztofie" Romain Rollanda, gdy posłyszał źle skomponowaną piosenkę.

Ludzie ci nie są politykami, ekonomistami, posłami na sejm i przywódcami partyj. Oni są poprostu ludźmi, twórcami. posiadaczami samorzutnego, konstrukcyjnego rozumu. Zbrojni w poczucie syntezy, umieją ogarniać rzutem oka całość, nie gubiąc się bezradnie w szczegółach. Świadomi sił i sprężyn ukrytego mechanizmu rzeczywistości, stawiają trafną djagnozę choroby, drążącej świat cywilizowany.

Ci znawcy architektoniki dostrzegają przedewszystkiem brak dwu słupów, na których wspiera się gmach każdej rzeczywistości i bez których musi ona rozsypać się w nicość:

1) brak *zasady* najwyższej, jako punktu oparcia dla *istnienia*.

2) brak *celu* najwyższego, jako punktu zaczepienia dla *działania*.

Widzą, że tą najwyższą zasadą winna być dla ludzkości Prawda absolutna. czyli Bóg, jako autorytet ostateczny. I widzą też, że tym najwyższym celem winno być dobro absolutne, czyli Człowiek doskonały, jako ideał i zenit cyklu rozwojowego świata. Przeczuwają też konieczność nadania konkretnego kształtu tej busoli orjentacyjnej dalszych dziejów, t. j. konieczność utworzenia jakiegoś *zrzeszenia*, uszykowanego do walki o jutro pod hasłem tej nowej transcendentnej rzeczywistości, usymbolizowanej w skrócie, jako „Bóg - Człowiek".

I wówczas, niewyraźnie jeszcze, ale już z całą siłą przekonywującą. ukazuje się im jako *synteza* zasady najwyższej i celu najwyższego, to co jest ludzkiego w Bogu i boskiego w Człowieku, to, co spaja te dwie istoty węzłem wspólnoty, a mianowicie Rozum.

Tak. właśnie rozum nasz nosi w sobie postulat i wzniosłą wizję tej nowej rzeczywistości i on to jest motorem i sprężyną wszystkich procesów społecznych. zdążających poprzez ślepe zaułki i groźne rafy — ku Wielkiej Utopji, ku idei Królestwa Bożego na ziemi. Słusznie rzekł Chrystus: „Królestwo Boże jest w was samych"; istotnie bowiem. założone ono jest w każdym rozumie, jak ziarenko, które ma rozrość się w drzewo — choć my boimy się do tego przyznać, a może nie umiemy sobie tego uświadomić.

Jeżeli przyszły ład moralny ma stanąć na fundamencie Rozumu, to sam przez się narzuca się wniosek, że tylko zrzeszenie wszystkich ludzi rozumnych, jakaś unja intelektualna, czy Unja Rozumu — będzie mogła świadomie i prawnie założyć ten fundament.

Któż ma być inicjatorem i głosicielem takiej Unji? Chyba tylko ci. którzy od tysiącleci noszą w sobie ten nieuchwytny Monsalwat. którzy szukają czary Graala we wszystkich posągach, obrazach. symfonjach, poematach i tragedjach. pośrednio czy bezpośrednio — zawsze jednak pod naporem tej wszczepionej w sam rdzeń ich dusz Rzeczywistości Najwyższej: ona to bowiem znajdowała się u podstawy każdego aktu twórczego. jako ideał Piękna absolutnego. Ta wzniosła dążność metafizyczna sztuki, zatracana w okresie dekadencji. a wskrzeszana w każdym nowym „Sturm u. Drang Periode" była zawsze samą jej istotą i sztuka odcięta od źródeł metafizycznych przestawała być sobą.

Ale mógłby ktoś powiedzieć, że niesłusznie utożsamiamy ideał sztuki i jej twórców z ideałem ewolucyjnym historji; bo problemat metafizyczny, pobudzający w sztuce czynność twórczą nie jest bynajmniej tem, co nazwaliśmy ideałem Piękna absolutnego, koncepcją rzeczywistości transcendentnej: „Bóg-Człowiek".

Odpowiedź brzmi następująco:

1) Problemat stanowiący wieczysty moment twórczy w Sztuce — da się zdefinjować w grubem przybliżeniu jako *sama Tajemnica Istnienia;*

2) Tajemnica Istnienia = W jaki sposób powstaje i utrzymuje się wiecznie rzeczywistość sama w sobie?

3) Zagadkę tę rozwiązać należy jedynie tak: Rzeczywistość istnieje tylko przez *stwarzanie samej siebie:* jest ona mianowicie własną swoją przyczyną i własnym swoim celem.

Ta przyczynowość i celowość własna znana jest dobrze twórcom, ludziom sztuki. Któryż z twórców prawdziwych nie przeżył tajemniczego momentu narodzin swego dzieła. gdy się jest samotnym w obliczu własnego sumienia estetycznego i gdy się musi wytworzyć samorzutnie zarówno cel artystyczny. jak środki dla jego wcielenia.

„L'art c'est l'art — c'est á dire l'art c'est Dieu: et voila tout"...

Maksimum rzeczywistości. najwyższe natężenie istnienia — osiąga się przez *stwarzanie*. Prawdziwy *nowy świat*, ideał dziejów, to świat twórców. Ten świat to Bóg i Człowiek. Wszystko inne jest tylko tworzywem i wytworem, rezultatem nieskończonej czynności stwórczej. *dziełem*.

Bóg jest pierwszym i najdoskonalszym twórcą. posiadającym w pełni tę spontaniczną potęgę stwórczą, którą religja zwie Słowem („Na początku było Słowo. a Słowo było u Boga. a Bogiem było Słowo"...) Człowiek ma być twórcą ostatnim „na obraz i podobieństwo Boże". Historja ludzkości, to szkoła twórców, albo raczej posiew. dojrzewanie i żniwo Twórców Doskonałych. „Który sieje — Słowo sieje" — rzekł o sobie Chrystus. przynosząc ludziom problemat Królestwa Bożego. ideał Piękna absolutnego. Dlatego to porównywał on ludzkość do łanu, który dojrzewa i czeka na żniwo.

Chrystus mówił też o kąkolu. Wiadomo. że posiew kąkolu to zaszczepienie złej zasady wśród ludzi. Czem jest ta zła zasada? W przybliżeniu można ją zdefinjować dość prosto. Jeżeli Dobrem jest tworzenie — Złem będzie niszczenie; a zatem zła zasada to *ideja destrukcji*. Niszczyciele i destruktorzy są przyrodzonymi wrogami twórców. Sztuka. wieczysty element ładu, organizacji. harmonji i konstrukcji — ma obowiązek walczyć z wieczystym pierwiastkiem nieładu. dezorganizacji, dysharmonji i destrukcji.

W 1-szym numerze „Zet". w artykule „Dlaczego?" pisaliśmy:

„Dlaczego apel do polskiej elity intelektualnej o inicjatywę historyczną — wychodzi właśnie od twórców. od pisarzy, od sztuki; dlaczego zadanie zaalarmowania opinji publicznej jej właśnie przypadło w udziale?

— Bo zatracono dziś poczucie ładu. celowości i harmonji elementów zbiorowego współżycia; a przecież właśnie sztuka jest bezpośrednim wyrazem transcendentnej idei Ładu. Celowości i Harmonji. Bo w braku celu i motywu twórczego — wzięły dziś górę pierwiastki anarchicznej destrukcji, z któremi Państwo i Kościół borykają się napróżno. A przecież to właśnie sztuka niesie w sobie zasadę konstrukcji i jest naturalnym wrogiem rozkładowych destrukcyjnych poglądów".

Istotnie — dziś w krytycznym okresie dziejów, gdy ludzkość błąka się bezradnie w poszukiwaniu autorytetu i celu. gdy nieudolni jej rządcy nie umieją ich stworzyć, gdy w pustkę wdziera się ideja destrukcji anarchizując życie gospodarcze, społeczne i polityczne — nadszedł czas na decydujące natarcie ludzi sztuki, zrzeszonych pod sztandarem celowości i konstrukcji, pod sztandarem Twórcy Najdoskonalszego. absolutu.

Słusznie powiedział Chesterton: „bądźmy dziś jako reformatorzy".

I słusznie woła Zweig: „bądźmy jako prorocy"...

Problemat Miriama

Sprawa poruszona przez Jerzego Brauna w 4-ym nrze „Zetu" znalazła oddźwięk w prasie. Oto „Gazeta Warszawska" pisze w artykule pt. „Arcydzieła w ukryciu" (po uprzedniem omówieniu wytoczonych przeciw Przesmyckiemu zarzutów):

„Sądzimy, że Przesmycki mający w literaturze naszej imię, nie pozostawi tych zarzutów bez odpowiedzi.

Polska Akademja Umiejętności dawno już powinna była tą sprawą się zająć, i autorytetem swym spowodować wydobycie tych bezcennych dzieł genjusza polskiego z ukrycia".

W „Jutrze Pracy" ukazał się obszerny, czteroszpaltowy artykuł na powyższy temat pt. „Tragiczny starzec" pióra Jerzego Horzelskiego. Cytujemy zeń charakterystyczne ustępy na dowód. że „problemat Miriama" staje się coraz bardziej palący i woła wprost o sąd opinji publicznej. Skarbów swych bowiem nie użycza p. Przesmycki nikomu, nawet gdy „proszącym o wykonanie na własny koszt odpisu jest francuski entuzjasta Wrońskiego, bogacz, zamierzający wydać dzieła polskiego filozofa, wraz z temi, które nigdy i nigdzie nie były drukowane, a których rękopisy p. Przesmycki przechowuje". Pisząc to p. Horzelski dodaje, że nie wie, „czy gdziekolwiek społeczeństwo ścierpiałoby podobne stosunki".

Ale p. Horzelski dorzuca nowe szczegóły do poruszonego przez „Zet" zagadnienia:

„W niesłychanej chciwości gromadzenia i przechowywania materjałów literackich Przesmycki wszedł w posiadanie rękopisów Żeromskiego, przekazanych testamentem „Pen Clubowi". Ówczesny prezes Penklubu uważał za bezpieczne miejsce przechowania jedynie półki własnej bibljoteki. Wydobycie materjałów byłoby zapewne dziś bardzo trudne, jeżeli nie zupełnie niemożliwe. Wśród rękopisów Żeromskiego, utopionych w bibljotece Przesmyckiego znajduje się maszynopis i rękopis wykończonej prawie (podobno) powieści pt. „Wiosna", a stanowiącej niejako część drugą „Przedwiośnia". Dalej jest tam bezcenny wprost dokument dla biografów Żeromskiego, a mianowicie obszerny, a własnoręcznie pisany pamiętnik. W nim Żeromski spowiadał się ze swych nadziei, bólów, trudności, w nim zawarł wszystko to, czego przedwczesna śmierć nie pozwoliła rozwinąć w ostateczne kształty twórczości artystycznej, w nim znaczył poszczególne etapy swej działalności literackiej.

Pozatem, wśród szeregu nieznanych bliżej dokumentów znajduje się tam ogromny, pieczołowicie składany przez śp. Oktawję Żeromską zbiór listów nadchodzących do Żeromskiego od zarania jego twórczości aż do chwil ostatnich i to wraz z kopjami odpowiedzi".

„Ze zdumieniem zapytujemy — pisze p. Horzelski w dalszym ciągu swego artykułu — jakże to jest możliwe? Dlaczego tym ponurym starcem nie zainteresował się dotychczas departament kultury, związki zawodowe literatów, wreszcie senaty uniwersyteckie. Przecież są chyba jakieś instancje, których obowiązkiem winno być uniemożliwienie podobnej samowoli".

Autor artykułu stawia nakoniec hipotezę, która ma duże cechy prawdopodobieństwa i mogłaby wytłumaczyć jakoś dziwaczne, niedopuszczalne postępowanie Miriama:

Prawdopodobną tu jest „chorobliwa ambicja zniedołężniałego starca, który w żarliwości swej podjął się wykonania prac przerastających obecnie jego siły. Opuściła go wnikliwość krytyczna, zdolności naukowe i zwykła nawet umiejętność ciągłości pracy, a pozostała rozpacz z maleńką, tragiczną nadzieją, że wszystko to jeszcze wróci i wtedy praca posunie się naprzód. Wtedy on sam, tylko on da kulturze polskiej bezcenne wartości. Niestety, lata mijają, a zazdrosny o swe przyszłe, niewykonane jeszcze prace starzec, nie może się doczekać powrotu sił, inteligencji i lotności umysłu.

Staje się przeto coraz bardziej zgryźliwy i zazdrosny, aby przypadkiem ktoś nie dokonał tego, co on sam chciałby zrobić".

Ewolucja idei piękna

Określenie fenomenu Piękna jest niewątpliwie najtrudniejszym dla myśli ludzkiej problematem. Rzeczywistość jego nie da się zaprzeczyć, znamy ją bowiem zarówno z doświadczenia wewnętrznego (nasze subjektywne doznania estetyczne) jak i zewnętrznego (objektywny fakt istnienia dzieł sztuki, świadczący o podobnych doznaniach ich twórców).

Mimo to definicja Piękna nie dała się osiągnąć i filozofja estetyki znajduje się wciąż jeszcze we wstępnej fazie swego rozwoju. Charakterystyczną jest nikłość wyników badań w tej dziedzinie u wszystkich myślicieli przed Kantem, u tych nawet, którzy w innych gałęziach wiedzy dokonali odkryć olbrzymiej wagi. Nie wykryto dotąd ani **warunków** piękna, ani też **kryterjów** niezachwianych, któreby przy ocenie dzieł sztuki mogły spełniać rolę normatywną. O ile filozofja spekulatywna zaszła w określeniu ideji Prawdy bardzo daleko, o ile filozofja praktyczna czyniła próby pozytywne określenia ideji Dobra — o tyle filozofja estetyczna nie mogła znaleźć w niczem takiego punktu oparcia i regulatywu, jaki posiada teorja poznania w matematyce i logice, zaś etyka w powszechnie obowiązujących normach prawa moralnego.

Przedmiotem estetyki jest sztuka, oraz ideja Piękna, jako jej pierwsza zasada i cel ostateczny. Ta druga, jako metafizyczna podstawa fenomenów estetycznych, była celem dociekań wielu przenikliwych myślicieli, poczynając od Platona, a kończąc na filozofach XIX-go wieku. Jednakowoż nieuchwytność tej ideji zniechęciła do niej teoretyków sztuki tak dalece, że w ostatnich dziesiątkach lat odwrócono się od niej, próbując wyświetlić zjawiska estetyczne na terenie bardziej konkretnym. Nie znaczy to, by zwrot ten był słusznym i ostatecznym; uchylenie się od trudności nie jest równoznaczne z ich pokonaniem. Z ewolucyjnego punktu widzenia był on jednak pożyteczny, jako próba dokładnej analizy elementów samego procesu twórczego, dostarczająca przesłanek do przyszłej syntezy. Ucieczka bowiem od transcendentnej ideji Piękna, zawieszonej gdzieś w zaświatach, rezygnacja z chwytania czegoś niedosięgalnego, co jak woda przecieka między palcami ręki — doprowadza estetykę współczesną (zapewne mimo jej woli) właśnie do bezpośredniego kontaktu z tą ideją, do samego źródła procesów twórczych (wykażę to w zakończeniu tego artykułu).

Historyczny rozwój filozofji estetyki, jakkolwiek dość nikłe wydał dotąd owoce — przedstawia jednak obraz niezwykle interesujący, już choćby przez samą wielość prób, poglądów i metod, stosowanych w tych dociekaniach. Charakterystyczny jest też wpływ wywierany na kierunek i metody badań w tej dziedzinie przez panujące w różnych okresach i środowiskach prądy naukowe (np. wpływ metody historycznej, socjologji, psychologizmu, sensualizmu, krytycyzmu kantowskiego i t. d.).

SUBJEKTYWNOŚĆ PIĘKNA.

Za najważniejsze zdobycze tego rozwoju, — będące podłożem i punktem wyjścia wszelkich pozytywnych teoryj w estetyce — uważać należy (mojem zdaniem): 1) stwierdzenie wyłącznej **subjektywności fenomenu estetycznego,** 2) stwierdzenie powszechności doznań estetycznych, prowadzące do wniosku, że poczucie piękna posiada w mniejszym lub większym stopniu każdy człowiek t. zn., że postawa estetyczna założona jest w duszy ludzkiej **a priori.**

Trudno zakwestjonować subjektywność (podmiotowość) fenomenu estetycznego. Niewątpliwie, to co jest poza nami, nie jest ani piękne, ani brzydkie. W przyrodzie tkwi conajwyżej podatność do wzbudzania w nas uczucia piękna; skąd się ona bierze, jak ją zdefinjować — na to znajdujemy trafną odpowiedź u Kanta (o czem niżej). My sami przydajemy rzeczom **atrybut piękna,** którego **postulat** tkwi tedy u podstawy naszego **Ja.**

Argument (mający uniemożliwić jakiekolwiek kryterja estetyczne), że każdy człowiek co innego uważa za piękne, lub brzydkie — jest tylko poparciem tezy o subjektywności fenomenu estetycznego. Stwierdza on bowiem, że różni ludzie przydzielają **jeden** i **ten sam atrybut piękna** różnym rzeczom, postępkom ludzkim i zjawiskom. Odgrywają tu rolę cechy indywidualne osobników i stopień rozwoju ich kultury estetycznej. Natężenie estetyczne może być wielkie lub małe, można je w sobie zagłuszać lub rozbudzać (przez odpowiednią uprawę); także kierunek upodobań może być rozmaity. Źródło jednak tych wszystkich stanów i ocen estetycznych jest jedno i to samo u każdego, jest nim bowiem ideał Piękna założony potencjalnie w samym rdzeniu naszej osobowości. Ideał ten może wyrażać się dwojako: 1) albo biernie, kontemplacyjnie i jest wtedy zwykłą pojemnością na piękno, właściwą osobnikom nietwórczym, „konsumentom" dzieł sztuki; 2) albo też czynnie, samorzutnie, jako pobudka tworzenia rzeczy pięknych, właściwa osobnikom twórczym, artystom.

Dlatego w badaniach nad fenomenem estetycznym rozróżniano zazwyczaj: 1) twórcę, 2) odbiorcę, 3) dzieło. Z tych trzech objektów najprzystępniejszem, najbardziej naocznem niejako — jest dzieło; dlatego najczęstsze były próby analizy elementów estetyki w gotowem dziele sztuki. Trudniejszem już było badanie stanów psychicznych i doznań odbiorcy — słuchacza lub widza — i wnioskowanie o pięknie z ich wypowiedzi, zależnych od indywidualnych fluktuacyj smaku estetycznego. Maksimum zaś trudności nastręczało zawsze dociekanie istoty piękna przez pryzmat psychologji twórców, prowadziło to bowiem nieuchronnie do analizy samego **procesu twórczego** zagadkowego nietylko dla badaczy, ale i dla samych artystów. W rzeczy samej, introspekcja jest tutaj prawie niemożliwa, już choćby dlatego, że twórca nie może skupiać uwagi jednocześnie na swojej wizji artystycznej i na akcie wewnętrznym, który tę wizję samorzutnie wytwarza.

Ten ostatni problemat, jako zbyt nieuchwytny, nie narzucał się też zrazu estetyce. Samo pojęcie twórczości samorzutnej obcem jest całej niemal filozofji estetyki, przed Kantem i współczesnymi mu metafizykami niemieckimi; cóż dopiero zagadnienie **istoty** tej twórczości, zagadnienie wykrycia i rozgraniczenia wszystkich sił i elementów, których współdziałanie składa się na t. zw. akt twórczy.

OD PLATONA DO KANTA.

Podług Platona — **istotą sztuki jest naśladownictwo** („mimesis"). Pogląd ten **właściwy jest wszystkim filozofom greckim — prócz jednego Plotyna, który pierwszy dostrzegł autonomję twórczości** estetycznej i **podobieństwo jej do twórczości Boga.** Scholastycy idą za przykładem swych starożytnych poprzedników; wyróżnia się z pośród nich tylko św. Tomasz z Akwinu, przez swoją tezę bezinteresownego upodobania, poprzedzającą teoremat Kanta („pulchrum... id, cuius ipsa apprehensio placet"). Estetycy francuscy XII-go i XIII-go wieku trzymają się uparcie teorji naśladownictwa (d'Alembert, Diderot, Batteaux).

Odmienny punkt wyjścia obrali myśliciele angielscy. Bazą ich stał się w estetyce charakterystyczny dla całej filozofji anglosaskiej **sensualizm,** który uczynił myśl angielską nieomal bezpłodną w filozofji (z wyjątkiem Hume'a, twórcy nowożytnego sceptycyzmu), zaś niezmiernie ruchliwą i pożyteczną w naukach przyrodniczych. Cały sensualistyczny światopogląd anglosaski zawiera się w stosunku do trzech podstawowych idej Prawdy, Dobra i Piękna: 1) Prawda — to co pożyteczne (zaród pragmatyzmu nowoczesnego); 2) Dobro — to co przyjemne; 3) Piękno — to co mile pobudza zmysły. Istotę sztuki ograniczono w ten sposób do instynktu estetycznego, a nawet do słynnego „common sense", co już wprowadza estetykę w sferę socjologiczną.

Inny pogląd wytworzył się we Włoszech. Ojcem jego był Vico, którego tak wielbi współczesny nam Benedetto Croce; twierdził on, że źródłem doznań i procesów estetycznych jest wyobraźnia twórcza (a więc nie chęć zadowolenia zmysłów, jak sądzili anglicy). Do sfery wyobraźni odnosił Vico również mowę ludzką, która — zdaniem jego — była pierwotnie typowym produktem estetycznym, mową figuralną, poezja.

Właściwie dopiero niemcy — zwłaszcza twórcy wielkich systemów metafizycznych — podjęli próbę naukowego ugruntowania estetyki i wykrycia istotnych, nie hipotetycznych tylko, **warunków piękna.** Sama nazwa estetyki pochodzi od Baumgartena który sądził, że kładzie podwaliny pod nowoczesną filozofję sztuki, przez tezę, że piękno tożsame jest ze **zmysłowem poznawaniem.** Przeciwstawił on to niewyraźne, estetyczne poznanie zmysłowe — jasnemu poznaniu rozumowemu; zaliczając jednak estetykę do dziedziny poznania wyznaczał jej tem samem miejsce w filozofji spekulatywnej, mimo, że chciał stworzyć dla piękna i sztuki osobną dyscyplinę.

To mieszanie sfery autonomicznej piękna ze sferą prawdy i dobra, było niemal regułą aż do Kanta. Boileau np. uważa, że piękne jest to co **prawdziwe,** anglik Home („Elements of criticism"), że piękne jest to co **dobre,** przyjemne. Estetyka wplątywała się w ten sposób wciąż w zakres badań filozofji spekulatywnej i praktycznej.

Dopiero Kant dokonuje rewolucyjnego przełomu. Odgranicza on przedewszystkiem — aż nazbyt radykalnie — dziedzinę piękna od dwu powyższych dziedzin wiedzy, usuwając w estetyce ideje prawdy i dobra wogóle z pola badań. Następnie wciela estetykę organicznie w swój systemat krytyczno - transcendentalny, czyniąc z niej (jako dział t. zw. filozofji teleologicznej) osobną trzecią gałąź swej teorji poznania. Obok filozofji spekulatywnej („Krytyka czystego rozumu") i filozofji praktycznej („Krytyka rozumu praktycznego") ustanawia filozofję teleologiczną („Krytyka władzy sądzenia").

CELOWOŚĆ I OCENA.

Tu oto zasadnicze odkrycie Kanta w dziedzinie estetyki. Mianowicie, przedmiotem filozofji teleologicznej jest **celowość,** jako zasada transcendentalna, do której nie dociera ani uczucie ani poznanie — lecz tylko t. zw. refleksja, **rozwaga.** Bez tej zasady celowości nie mógłby powstać w naszej świadomości postulat, czy raczej fakt psychiczny zwany **oceną.** Ocena bowiem jest czemś nowem, przekraczającem sferę uczucia i poznania. Przez odczucie stwierdzamy, że coś jest, przez pojęcie określamy czem jest to „coś". Przez refleksję natomiast wzbijamy się ponad obydwie te determinacje i oceniamy **poco** istnieje dana rzeczywistość — i czy jest ona zgodna ze swym **celem.**

Ta ocena, albo krytyka rzeczywistości może być dwojaka: objektywna, lub subjektywna. Celowość objektywna, poza nami, ukazuje nam się jako Ład*) — zaś celowość subjektywna, w nas samych, jako Piękno. Pierwszą oceniamy przez **sądy teleologiczne,** drugą przez **sądy estetyczne** — przyczem kryterjum tych sądów znajdujemy w swoim własnym rozumie, a więc zupełnie niezależnie od jakichkolwiek warunków zewnętrznych.

Przedmiotem nauki o pięknie stają się w ten sposób już tylko **sądy estetyczne a priori,** które powstają oczywiście zarówno w twórcy dzieł sztuki, jak w ich odbiorcy. Kant stawia to zagadnienie wyraźnie w **formie** pytania: „Jak są możliwe sądy estetyczne a priori?"

Jak widzieliśmy wyżej, Kant uznał ideje Prawdy i Dobra za coś zupełnie obcego sztuce, podkreślając całkowitą **bezpojęciowość i bezinteresowność** upodobania estetycznego, oraz niezależność sztuki od celów intelektualnych czy zmysłowych. Jest to słuszne odgrodzenie się od t. zw. tendencyj rozrywkowych lub dydaktycznych, przypisywanych sztuce; niezwykle płodną konsekwencją tego stanowiska jest **przyznanie sztuce pełnej celowości własnej.** Stąd płynie znamienne stwierdzenie Kanta, że istotą Piękna jest celowość sama w sobie, **celowość bezcelowa.**

Ale ta ortodoksyjność w odosobnieniu **pojęcia** piękna od pojęć prawdy i dobra, **pragmatycznie** bardzo pożyteczna (dla dalszego rozwoju estetyki) — epistemologicznie i ontologicznie okazuje się szkodliwa. Postulat adekwatności naszej myśli z rzeczywistością samą w sobie wymaga zupełnej **jedności rozumu** („Jedności Osobowości") na podobieństwo jedności rzeczywistości („Jedności Istnienia"). Rozum zmierza raczej ku syntezie, ku utożsamieniu w sobie wszystkich swych idej transcendentnych — niż ku ich odosobnieniu.

Nie mógł tego nie dostrzec potężny umysł Kanta, to też łagodzi on powyższą ortodoksyjność przez bliższe określenie autonomji Piękna w sposób następujący: Stan estetyczny powstaje przez harmonję między zmysłowością a intelektem t. j. wtedy, gdy ani przyjemność zmysłowa, ani dociekliwość intelektu nie wysuwa się na plan pierwszy. Znaczy to, że ideje prawdy i dobra nie dadzą się wyrugować z piękna, są w niem tylko jakby zneutralizowane, ukryte. Niedaleko stąd do tezy Wrońskiego, że Piękno jest nie czem innem, jak **harmonją prawdy i dobra w naszej świadomości subjektywnej.**

TWÓRCZOŚĆ SAMORZUTNA.

Po torze wytyczonym przez Kanta następcy jego idą dalej jeszcze. Fichte, przez ideję absolutnej, **twórczej** jaźni ludzkiej wyswobadza twórczą samorzutność rozuma, tak radykalnie, że staje się przez to dla współczesnej mu poezji romantycznej bodźcem do zerwania wszelkich więzów nałożonych fantazji. Sztuka staje się autonomiczną, odrzuca wszelkie normy i granice. Nie jest to oczywiście winą filozofów, lecz anarchicznego wykorzystywania przywileju samorzutności twórczej przez artystów.

Absolutną autonomję sztuki zatwierdza Schelling, który uważa filozofję sztuki za syntezę filozofji ducha i filozofji przyrody — ale przyznaje jej w tej hierarchji stopień najwyższy. Podług niego sztuka jest bezpośrednim wyrazem **absolutu,** określonego przezeń jako tożsamość dwu zasad transcendentnych, **wiedzy i bytu.**

Nieco inaczej ujmuje rzecz Schopenhauer, w związku ze swoim światopoglądem metafizycznym. Absolut, **rzeczywistość sama w sobie** — to ślepa wola twórcza, bezgraniczna i nieokiełznana; najdoskonalej uzmysławia się ona w sztuce.

Hegel, podobnie jak Kant, odróżnia filozofję spekulatywną, praktyczną i estetyczną. Twierdzi on, że sztuka jest jedną z 3-ch form, w których osiąga się wolność ducha; są to: sztuka, religja, filozofja (w przeciwieństwie do Schellinga stawia on jednak filozofję najwyżej). Treścią sztuki jest Ideja, zaś kształtem jej uzmysłowionym i wyobrażalnym — jest **forma.** „Sztuka — powiada on — przedstawia nam urzeczywistnioną harmonję dwu biegunów istnienia: prawa istot i ich objawu... Piękno jest treścią urzeczywistnioną, czynnością zgodną ze swym celem i z nim utożsamioną". (Zwraca tu uwagę ważna definicja Piękna, jako czynności będącej **własnym swoim celem).**

Ważną rolę w ustaleniu zasad estetyki odegrał Schleiermacher, jakkolwiek żadnego specjalnego dzieła o sztuce nie napisał. Przeniósł on stanowczo punkt ciężkości twórczości estetycznej z zewnętrznego, zrealizowanego dzieła na **obraz wewnętrzny** (das innere Bild) w duszy artysty. Była to próba pochwycenia procesu twórczego w jego tajnej głębi, znamionująca w estetyce poważny krok naprzód. Teza Schleiermachera, że twórczość estetyczna jest jakby snem na jawie, jest bardzo jednostronna, ale wykrywa już jeden z podstawowych elementów aktu twórczego, którym jest **przepływ wyobrażeń** estetycznych, strumień materjału (tworzywa) wytryskujący z wyobraźni poety w momencie inspiracji; z tego natłoku obrazów i intuicyj (oglądów) twórca wybiera tylko niektóre.

Schleiermacher oddziela kategorycznie, sztukę od idej Prawdy i Dobra, podobnie jak Kant. Współcześni estetycy poczytują mu za zasługę, że zamiast „nieuchwytnego pojęcia piękna" wprowadził pojęcie **doskonałości estetycznej.** Oczywistem jest jednakowoż, że doskonałość estetyczna nie może być tożsamą z ideją Piękna samą w sobie.

Poglądy Schleiermachera były jakby przygrywką do współczesnych teoryj sztuki, z których najświetniejsze są próbami zupełnej emancypacji sztuki z pod władzy jakichkolwiek motywów spekulatywnych, czy praktycznych. Był to słuszny, lecz jednostronny bunt przeciw podporządkowywaniu sztuki raz moralności to znów myśli abstrakcyjnej. Przyczynił się on do wykorzenienia płytkich form tych poglądów. Odtąd zrozumiano definitywnie, że rola sztuki nie może być ani rozrywkowa, ani użytkowa, ani dydaktyczna. Natomiast rugując ze sztuki wszelką **treść moralną i intelektualną,** odcinając ją radykalnie od idej Prawdy i Dobra, zapoznano właściwą cechę Piękna, które jest nie czem innem, jak harmonją subjektywną tych dwu czynników.

BENEDETTO CROCE.

Charakterystyczne dla estetyki współczesnej są poglądy jednego z najgłębszych teoretyków sztuki, Benedetta Croce, które warto naszkicować w skrócie.

Croce jest wyznawcą filozofji spirytualistycznej, stąd pogląd jego na sztukę, jako na fenomen ducha (wyraźny wpływ estetyki Hegla). Podług niego sztuka jest jedną z form **poznania.** Jest to punkt widzenia **logiczny,** a nie transcendentalny; konsekwencją jego jest u Crocego stanowcza negacja treści. Treść nie jest żadną wartością estetyczną. Estetyka, jest to tworzenie **wyrazu** a więc formy (Nasuwa się tu odrazu zastrzeżenie: wyrażać można tylko **coś** istniejącego; twórca musi coś wyrażać w swem dziele — jeżeli nie treść zewnętrzną, to przynajmniej **siebie,** a to jest też treść, tylko wewnętrzna).

Zdaniem Crocego, wszelka treść moralna, umysłowa, polityczna, czy filozoficzna — jest czemś zupełnie obcem estetyce. Faktem estetycznym jest forma, czyli wyraz. Wyraz jest syntezą wielości różnorodnej w jedność harmonijną. Dzieło sztuki jest zawsze wewnętrzne; utwór gotowy jest tylko śladem zewnętrznym wewnętrznych procesów twórczych. W sztuce zatem idzie o **wyraz wewnętrzny,** a cała jego ocena zawiera się w stwierdzeniu, czy wyraz jest udany, czy chybiony, doskonały, czy niedoskonały.

Tu pogląd Crocego pokrywa się już z poglądem Schleiermachera, że z estetycznego punktu widzenia obojętne jest, czy tematem dzieła sztuki jest pomarańcza, czy wizja Królestwa Bożego. Jest to wynik jednostronnej, logologicznej postawy w estetyce, z zupełnem odrzuceniem pragmatycznej. Nic dziwnego też, że podług Crocego wola niema nic wspólnego z twórczością estetyczną; gra ona rolę dopiero przy zewnętrznem utrwalaniu, opracowywaniu w postaci gotowej wyrazu wewnętrznego. Zatem sztuka należy w całości do teorji, nie do praktyki.

Pozostawiając sztukę całkowicie w sferze teorji, Croce uniezależnia ją (jak już stwierdziliśmy), zarówno od nauki, jak od moralności. W zasadzie jest to słuszne i zgodne z postulatem celowości własnej Piękna, w praktyce jednak nie da się przeprowadzić. Przecież sztuka jest wyrazem istoty twórcy, utrwalaniem w formach jego **rzeczywistości wewnętrznej.** Sam Croce stwierdza, że genezą i motorem wizji estetycznej jest subjektywne uczucie twórcy; a przecież ideje Prawdy i Dobra są wszczepione rdzennie w ludzkie Ja, jako zasady z których wypływa wszelkie poznanie i działanie. Zresztą sam akt twórczy jest **tożsamością poznawania i działania,** a więc funkcji spekulatywnej i praktycznej. Gdyby mu odebrano te dwie funkcje, przestałby istnieć, gdyż nie miałby co harmonizować i utożsamiać.

Można zatem uwolnić sztukę od naśladowania **rzeczywistości** zewnętrznej, zarówno zmysłowej, jak idealnej, a więc od tematów naukowych, czy etycznych narzuconych zzewnątrz. Nie sposób jednak pozbawić ją rzeczywistości wewnętrznej, czyli elementów podstawowych, z których wypływa jak ze źródła wszelki akt psychiczny istoty rozumnej. Temsamem sztuka, jakąkolwiek by ona była, jest tworzeniem wyrazu, formy **dla czegoś** (a więc dla jakiejś treści). Tego **czegoś** nie można uniknąć, jest ono bowiem u źródła wszelkich procesów twórczych. Jak określić to coś, co pozostaje po uwolnieniu się sztuki z wszelkich warunków zewnętrznych, któreby krępowały jej autonomję absolutną — zobaczymy z dalszych wywodów.

Już Croce wszedł dzięki wielkiej przenikliwości umysłu na tę drogę. Jakkolwiek odżegnywał on się od nauki i moralności, oraz wpływu wszelkich idej na sztukę, to jednak w samej istocie aktu twórczego wykrywał on elementy, dźwigające sztukę w sferę zasad i celów absolutnych. Znamiennem jest jego zdanie: „Jako **stawianie i rozwiązywanie problemów,** sztuka nie odtwarza nic istniejącego, ale tworzy zawsze coś nowego, a przeto nie jest naśladowaniem lecz twórczością".

CZYSTA TWÓRCZOŚĆ.

Stawianie i rozwiązywanie problemów — oto istota twórczości samorzutnej. Nic tu nie jest dane, wszystko trzeba wytworzyć, zarówno cele, jak i środki do ich urzeczywistnienia. A ideał niedościgły, który urzeczywistnić pragną wszelkie wysiłki twórcze — to **absolutna wolność tworzenia,** czerpanie z samego siebie wciąż nowych celów i rozporządzanie samorzutne nieskończoną wielością środków. Jednem słowem **stwarzanie samo przez się,** „causa sui", absolut.

Oto ukryty motor i sprężyna wszystkich wysiłków twórczych, na całej przestrzeni dziejów, oto ideał Piękna absolutnego. Jeżeli sztuka (wyraz twórczy) jest formą, to **stwarzanie** jest jej treścią. Twórca nie może tedy, nawet w Czystej Formie, wyzwolić się od Czystej Treści, którą jest **rzeczywistość sama w sobie.** Croce nie widzi, że proces twórczy nie da się określić z samego tylko logicznego punktu widzenia: konieczny tu jest również punkt widzenia transcendentalny, ontologiczny.

Jednakowoż uznając w sztuce tylko formę, czyli doskonałość wyrazu estetycznego, dostrzega Croce również t. zw. motywy piękna, które nami kierują. Do motywów takich zalicza on np. radość z życia, zadowolenie z prawdy, sympatję dla dobra. Motywy te uważa on za **narzędzia.** Celem ich jest „dopomóc uwadze w skupieniu się na tem, co jest właściwe i indywidualne, a jako takie — nie dające się wyrazić logicznie". Jednem słowem idzie mu o to, że są to narzędzia do znalezienia wyrazu hiperlogicznego(ponad - logicznego), tam gdzie logiczny nie wystarcza.

To ponad - logiczne to chyba nie co innego, jak samo **stwarzanie,** sama czynność stwórcza. Filozofja estetyki Hoene-Wrońskiego, którą uważać należy za szczytowe ogniwo rozwoju myśli ludzkiej w tej dziedzinie, ukazuje nam to **„ponadlogiczne",** ścigane przez sztukę, jako Piękno absolutne, którego nie wolno odgraniczać od Prawdy absolutnej i Dobra absolutnego. Idzie tu bowiem o **rzeczywistość** jedną i tą samą.

Stwórczość sama przez się rozważana, jako przedmiot poznania, ukazuje nam się jako Bóg czyli Prawda absolutna — i jest problematem filozofji. **Stwórczość sama przez się** rozważana jako przedmiot działania, jako cel naszego Ja, naszych dążeń praktycznych, ukazuje nam się jako Człowiek nieśmiertelny — czyli Dobro absolutne — i jest problematem religji. Ale nie sposób dosięgnąć tej stwórczości samej w sobie inaczej, jak stając się nią samą; filozofja może dać tylko opis adekwatny, definicję tego stwarzania przez się. Jednakowoż tożsame ze stwarzaniem może być tylko stwarzanie. Dlatego sztuka kroczy po najwłaściwszej drodze — a mianowicie poszukuje tajemnicy **stwórczości nieskończonej** za pomocą samych aktów stwórczych. Ta fascynująca sztukę tajemnica stwórczości nieskończonej — to Piękno absolutne, które można określić w skrócie jako: „Bóg - Człowiek".

Przez sztukę szukamy tedy harmonji Prawdy i Dobra — aby uzyskać ją wreszcie w Pięknie absolutnem, które jest tożsamością Prawdy absolutnej i Dobra absolutnego.

Obszerniejsze rozwinięcie estetyki Hoene - Wrońskiego, dającej odpowiedź na pytania stawiane zarówno przez teoretyków sztuki, jak przez twórców wielkich systematów metafizycznych — znajduje się w bieżącym n-rze **„Zetu"** w artykule pt.: „Filozofja estetyki Wrońskiego".

Jerzy Braun.

*) Tu mamy wyjaśnienie podatności przyrody do wywoływania w nas doznań estetycznych. Piękno przyrody to właściwie jej celowość **objektywna,** Ład — który my przetwarzamy samorzutnie na Piękno.

Jeszcze o Witkiewiczu

S. I. Witkiewicz w artykule swym pt. „Wyjaśnienia" w num. 3 Zetu polemizuje z Braunem i ze mną. Ponieważ w num. 4 Zetu znajduje się rzeczowa odpowiedź Brauna Witkiewiczowi pt. „My a Witkiewicz" — uważam dalsze rozpisywanie się za zbędne. Jedynie wyjaśniam: Witkiewicz powiada, że różnimy się między sobą. Nie byłem nigdy na tyle śmiały, by autora „Nienasycenia" sprowadzać do mego mianownika; bardzo go szanuję i nigdybym mu **nie udzielał żadnych rad.** Proszę jednak o **wzajemność.**

Wypada jeszcze stwierdzić, że subjektywizm cechujący artykuł Witkiewicza, jest bronią obosieczną. Wszystko to, co dla Witkiewicza jest śmieszne, głupie, nic warte czytania — dla mnie ma inną wartość i na to niema rady. Taką subjektywną ocenę mógłbym i ja naodwrót zastosować do spraw, które dla przeciwnika są autorytetem, przed którym on „leży na brzuchu".

Zupełnie niewłaściwe było szablonowe potraktowanie naszego ujęcia mesjanizmu; — o naszym stosunku do tej sprawy — pozwalam sobie stwierdzić — Witkiewicz nic nie wie. Podobnie jest z „antysemityzmem".

Zaznaczam w końcu, że odpowiedź ta pochodzi odemnie i tylko odemnie, a czynię to w tym celu, by uchronić szereg osób od odpowiedzialności za moje słowa. Ślepe generalizowanie i swobodne (wedle potrzeby) przerzucanie odpowiedzialności stało się systemem. Tak np. Słonimski nazwał pismo Zet organem Brauna, Witkiewicza i Kudlińskiego, co zresztą biorąc serjo powtórzyła np. źle zorjentowana prasa czeska. Tak więc powtarzam: za te słowa odpowiadam tylko ja a nie: łącznie redakcja i administracja Gazety Lit. oraz Zetu, pani Braunowa, nasi ascendenci i descendenci, przyjaciele i wreszcie może dozorca domu.

Tadeusz Kudliński.

Cierpienia młodych Wertherów

Mam już taką naturę, że skoro przeczytam jakiś wiersz, to o ile nie odczuję go bezpośrednio, staram się domyśleć lub zrozumieć (zależy to od stopnia zawiłości przenośni), co też autor chciał powiedzieć, przedstawić, czy też wyrazić w danym utworze, a potem usiłuję zorjentować się, jakiemi środkami sprawił to, że go zrozumiałem. (Jeżeli zdaje mi się choćby, że zrozumiałem o co chodzi autorowi, to już dobrze, bo w gruncie rzeczy: czyż w poezji nie wystarcza sugerowanie czytelnikowi pewnych stanów umysłu lub nastrojów?).

Niezmiernie ważną jest rzeczą, szczególnie w poezji, zdać sobie sprawę z tego, jakiemi środkami autor sprawił to, że zrozumieliśmy się z nim. Bo i cóż z całego trudu t. zw. twórcy, jeżeli środki, jeżeli narzędzia, których używa, nie nadają się do osiągnięcia celu, jaki sobie wyznaczył; lub co gorsza, jeżeli nie uświadamia sobie dokładnie celu, ku któremu zmierza jego robota? Taką niewspółmierność pomiędzy narzędziem a zamierzoną pracą przedstawiam sobie obrazowo, jako np.: kopanie ziemi w ogrodzie dłutkiem, lub usiłowanie wyrznięcia drzeworytu łopatą.

Sprawa komplikuje się, gdy wchodzi w grę narzędzie do tylu celów służące i tak subtelne, jak mowa. Słowa posiadają bezpośrednią wartość jako znaki umowne rzeczy, zjawisk i działań, ale właściwej wagi nabierają dopiero w związku z celem, któremu służą. Inną ma wagę słowo w mowie parlamentarnej, gdzie służy najczęściej do mówienia tego, czego się nie myśli; inną ma wagę w opisie naukowym, gdzie musi być jednoznaczne, a inną w poezji. Słowo poetyckie służy też rozlicznym celom, zależnie od założeń twórcy. Najogólniej ujętym celem byłoby tu trafienie poprzez wzruszenie estetyczne do głębszych pokładów uczucia czy intelektu odbiorcy. Rozumiem w tym wypadku traktowanie słowa możliwie wszechstronne, wraz z jego wszystkiemi składnikami i wartościami: pojęciowemi, dźwiękowo-rytmicznemi, muzycznemi. Ale jakimkolwiek celom nie służyłoby słowo, jest ono przedewszystkiem narzędziem, i trudno mi wyobrazić je sobie jako cel samo w sobie. Dlatego doskonale rozumiem jeszcze kult słowa u poety, jako chwilowy zachwyt, prowadzący do rozbudowania narzędzia, do uczynienia zeń giętkiej i poręcznej broni, służącej do celów dalszych, może narazie nie założonych.

Ale nie rozumiem bałwochwalstwa dla słowa samego w sobie, kultu, który trwa i przeradza się wreszcie w dłubanie w nosie, uprawiane z przerafinowaniem, bo nie palcem, które to narzędzie najlepiej nadaje się do powyższego celu, lecz w wyszukany sposób z pomocą kunsztownych dłubaczek metaforycznych. Ostatecznie paplanie dla paplania miłe jest u dziecka, które stara się opanować narędzie i uczy się niem władać.

Nowy tom wierszy **Romana Kołonieckiego**, KRYSZTAŁ MŁODOŚCI (Wydawnictwo Droga, Warszawa 1932), zawierający utwory z lat 1927—1931, rozpoczyna się wierszem zatytułowanym „O tych wierszach". Sam pomysł rozpoczynania tomu od pewnych informacyj, które mogą ułatwić czytelnikowi zrozumienie intencyj autora, niedość jasno się tłumaczących, jest dobry i czemuby nie umieszczać takich informacyj na początku tomików, zawierających jakąś ważną treść, którą tak trudno nieraz wyłuskać z quasi-artystycznych osłonek? A więc czego dowiadujemy się z wiersza poety o jego własnej pracy? Wiersz ten brzmi w całości:

Poco mówię o sobie,
jak o potokach rzekom?
Wąskiej, wypukłej mowie
smutno, że daleko...

Jak samotnych mnie ścieżek
słowo słowu pożycza.
Trójwymiarowe niebo mierzę
ciszą kroków księżyca.

Pierwsze zdanie ma chyba świadczyć o skromności autora jako twórcy. A następne? **Wąskiej, wypukłej mowie smutno, że daleko...** Wąska mowa — ma to chyba znaczyć, że poeta zamyka w swojem słowie jakiś wąski zakres zjawisk, a może poprostu, że wąsko otwiera usta przy mówieniu? Interpretacyj może być sporo. Dlaczego jednak ta „wąska" mowa jest równocześnie wypukła, a w dodatku jeszcze jej smutno, i to smutno, bo daleko? Czemu tak smutno i do czego daleko?

Tłumaczę sobie te „wypukłości" mowy jako jej plastykę, obrazowość, rzeźbowość, że tak powiem, (wprawdzie całość pracy Kołonieckiego, zawartej w tomie, nie świadczy o zby[illegible] plastycznej wyobraźni, lecz o tem niec[illegible] niżej).

Z pierwszego zdania następnego czterowiersza wynika że: słowo słowu pożycza ścieżek, tak jak autorowi słowo pożycza samotnych ścieżek. Dlaczego wszystko oparte na pożyczkach i gdzie żelazny kapitał, to trudno wiedzieć. Ale mniejsza z tem. „Trójwymiarowe niebo" (co za precyzja w określeniach!), wolno poecie mierzyć, czem mu się podoba, przecież nie jest astronomem, niechże je sobie mierzy ciszą kroków księżyca.

A więc w sumie: jakiego jest zdania autor o własnych wierszach? Ano że poco że **smutno, bo daleko,** (chyba do ideału poezji), że słowo pożycza słowu i autorowi możność spacerowania po samotnych ścieżkach i że autor mierzy niebo. Sąd to poczęści dość trafny, szkoda tylko, że autor nie wziął bardziej do serca niektórych wniosków, wysnutych z rozmyślań nad własną twórczością. Starałem się przeprowadzić rozbiór tego wiersza, wnikając o ile możności w intencje autora. Rezultatem takiego badania będzie stwierdzenie przedewszystkiem werbalizmu. Jeżeli zaś nie będziemy w tak bezwzględny sposób sprawdzali zawartości pojęciowej wiersza, a poddamy się jedynie nastrojowi brzmienia słów: poco, smutno, daleko, samotne ścieżki, cisza kroków księżyca, wyniknie stąd zarzut sentymentalizmu. To są dwie najcharakterystyczniejsze cechy twórczości Kołonieckiego. Nie chciałbym się narazić na zarzut stronniczości, że z tomu, zawierającego 70 o pokaźnym rozmiarze utworów, wybieram jeden mały wierszyk i na tej podstawie sądzę o wynikach pracy poety. Niestety z wyjątkiem kilku (Tatry domowe góry moje, Do kamienia, Dwa potoki, Rozmowa ze stogiem siana) niema w tomie bodajże jednego utworu, któryby nie był przenikniety jałowym i nieznośnym sentymentalizmem. W każdym prawie wierszu ktoś lub coś płacze, rozpacza, lub tęskni. Autor to idzie „zapłakany, zapłakaną ulicą" i „okulary mokną mu na oczach pełnych łez i marzeń", to „w uroczne oczy przestrzeni patrzy mały i płacze", to go serce boli. Pustka uczuciowa, przedziwnie beztwarzowe i rozmazane obserwacje życia wewnętrznego i zewnętrznego rzucają Kołonieckiego w objęcia sentymentalizmu, ten zaś z koleji prowadzi go do werbalizmu, bo i czemże zapchać przeraźliwą nudę sentymentalizmu, jeśli nie słowami. Werbalizm Kołonieckiego polega na zapełnieniu poprawnych form składniowych zupełnie dowolnym, byle pięknie brzmiącym materjałem słownym, na określnikach „ni przypiął ni przyłatał". Przykłady: „Krew czarne oczodoły przez sen jak noże po piersiach nam prowadzi", lub — „Pytamy: czy chyba jeszcze?... Szepczemy: zawiele, zawiele", albo „Śmiech białokory, krasna swoboda, modra pokora, to moja młodość" (można jeszcze uzasadnić jako tako, że śmiech jest białokory, że swoboda jest krasna, ale dlaczego pokora ma być modra, tego i sam djabeł nie dojdzie). Albo weźmy wyjątek z wiersza pod tyt. Pod wspólnym sztandarem, gdzie słowa zjadły z kretesem zawartość myślowo-pojęciową, a może też zupełnie jej nie było.

Ale... i tutaj Ciebie, Cyprjanie Norwidzie,
wołam na świadka—może ty nam powiesz
z głębokiej na dziewięćset lat trumny, od
których wicher poezji szumiący do nas idzie:
co to jest proletarjat i co to jest człowiek?
Jedno! Jeśli tu tylko oddech — tam niebo polarne;
jeśli tu tylko serce — tam gigantyczny młot.
Niech się wszędzie stanie niebiesko i nie trwa czarno!
Tyleż znaczy pieśń i purpura, co słowik i biały lot.

Pomijając już to, że Kołoniecki nie przeżywa świata wprost, lecz zawsze widzi go poprzez lekturę, co odbija się zarówno w konstrukcji, w rytmice, w chwytach składniowych, jak i w gruncie uczuciowym (wpływy: Lechonia, Leśmiana, Lieberta), mam mu jeszcze do zarzucenia banalne podejście do tematów oraz brak smaku w operowaniu przenośnią. Listonosz nosi obowiązkowo „czarne depesze i majowe listy"; „kiedyindziej nad ranem przybiegł zlany potem: praczce syn w Zakopanem umarł na suchoty"; „uśmiechami lub łzami płacą mu: łza — dukat". Co do braku smaku w operowaniu przenośnią, to zestawienia takie, jak przytoczone poniżej, wywołują efekty wręcz komiczne:

(Z wiersza: Elegja prowincjonalna)

Już mi czasem zda się, że to koszmar
i że nigdzie tego miasta niema,
w którem śmierć była tak **rozkoszna,**
gdy konała flaubertowska Emma.

lub:

Dzień o radość wcale nie prosił,
wieczór gwiazdom imiona pozmieniał,
tamten wieczór — **Antarktyda miłości,**
tamten wieczór — **tundra milczenia.**

albo:
(Z w. Majowa sztuka)

Lecz nam, Artysto kwiatów, w dłonie zaciśnięte
na piersiach włóż **gałązkę:** niech co rok zakwitnie
kwieciem, kwieciem bujnie białem, nieśmiertelnem, świętem...
włóż ją nam — jak powszedni chleb, **jak bochen żytni.**

Mniej gadulstwa, więcej samokrytycyzmu i więcej mocnego, niefałszowanego życia, a kunszt Kołonieckiego miałby jakieś uzasadnienie. W tej postaci to tylko słowa, słowa.

Józef Czechowicz w nowym tomie BALLADY Z TAMTEJ STRONY (Wydawnictwo Droga, Warszawa 1932) daje te same wartości, które cechowały Kamień i Dzień jak codzień i które pozwalają mu zająć stanowisko wyróżniające pośród wybitniejszych indywidualności poetyckich młodego pokolenia. Tom zawiera 24 wiersze liryczne o podkładzie kontemplacyjnym. Kontemplacyjność Czechowicza polega nie na rozmyślaniach nad istotą bytu, nie na refleksji, opartej o pojęcia w mniejszej lub większej mierze ogólne, lecz na oglądaniu jakby rzeczy, zjawisk i życia od ich odwrotnej, wewnętrznej strony, nie pozwalającej się objąć zmysłami: na widzeniu wyobraźnią. Stąd płynie ta wizyjność wierszy Czechowicza, przenikanie obrazów i płaszczyzn rzeczywistości przedmiotowej i podmiotowej. Stąd płynie urok i subtelność kolorytu jego obrazów poetyckich. Obrazy to nie rzeźbione, nie grubo malowane, urok ich polega nie na dotykalnej plastyce, a na żywiewnem podmalowaniu tła, na subtelności dotknięć, pendzla, na nieomylnem w swej dokładności podchwyceniu zmiennej rzeczywistości, na nadaniu charakteru szkicowi drobnemi, ledwie dostrzegalnemi pociągnięciami. Czechowicz potrafi w krótkiej i zwięzłej metaforze zawrzeć wycinek rzeczywistości skończony, pełny i żyjący własnem życiem. Pozwolę sobie przytoczyć w całości jeden z wierszy, zawierający wszystkie charakterystyczne cechy liryki Czechowicza, noszący tytuł: **Preludjum.**

1
o świcie wybuchły ptaki z mosiężnych ról
smukła kobieta jasność przyniosła na głowie
2
dzwony nienasycone kołyski muzyczne
wspominać, wspominać, zapominać
3
powiewie różowy jak twarz dziecka
płomyku podcinający niewysoką trawę
ciemnym kwiatem makowym skinę
nieruchomy zapach uderzy mnie i zginę
4
jeleń stoi u źródła, struga szepce ave

Za wadę wierszy Czechowicza uważam małe ich zindywidualizowanie. Nastrojowo niema między niemi większych różnic. Co gorsza, skutkiem może tej ich jednostajności, nabierają lekkiego posmaku sentymentalizmu, od którego trudno, widocznie, poecie się wyzwolić. Pozatem uleganie wpływom metafory a la Peiper wprowadza często nieoczekiwany i niepotrzebny dyssonans do jednolitych skądinąd utworów. Różnorodne okresy rytmiczne, jeżeli wziąć pod uwagę słabe akcenty, wykazują jednolitą naogół budowę: w skład tych okresów wchodzą najczęściej trocheje lub dwutrocheje z amfibrachami. Przeplatanie i łączenie tych dwu tylko rodzajów stóp dodaje wyrazistości i mocy rytmice, mimo rewolucyjnego napozór rozbijania w wierszu miarowości. Okresy rytmiczne pokrywają się przytem z cząstkami składniowemi i to wzmaga ich odrębność. Tak w konstrukcji obrazowej wierszy, jak i w budowie rytmicznej występuje u Czechowicza rys wspólny: budowanie z odrębnych pozornie elementów (tam obrazowych — tu rytmicznych) o jednolitem naogół podłożu (uczuciowem — akcentacyjnem). Mimo wszystkich zalet grozi poecie zmanierowanie się. Zupełne zarzucenie znaków pisarskich i dużych liter uważam za najzwyczajniejszy snobizm epatowania samego siebie, cokolwiekby można znaleźć na obronę tego sposobu drukowania poezyj.

Sądząc na podstawie całej dotychczasowej twórczości, a nie tylko ostatnio wydanej książki (POETA i ŚWIAT. Nakł. ks. F. Hoesicka. Warszawa 1932), praca **Stefana Napierskiego** wydaje mi się usiłowaniem znalezienia za wszelką cenę uzasadnienia wobec siebie samego dla własnej twórczości. Jest to tragiczne szamotanie się z pustką celu, może nawet już w pełni uświadomione sobie przez autora. Świadczyłoby o tem zdanie z wiersza p. t. Powrotna lektura: „Oto kłamię, **aby móc przetrwać,** jako ty, słowami". Najważniejszą sprawą jest w tym wypadku nie poczucie rzucania swoich słów w próżnię, nie brak zazębień psychiki twórcy ze społeczeństwem i krytyką, lecz raczej wewnętrzna bezsiła twórcza. Nieporozumienie leży nie w braku zrozumienia dla form, zdawna kultywowanych na Zachodzie, które Napierski usiłuje zaszczepić na gruncie polskim, lecz w treści wewnętrznej, podawanej w tych formach. Najistotniejszą rzeczą dla twórcy jest przedewszystkiem dopracowanie się własnej treści wewnętrznej i własnej formy dla tej treści, choćby się brało wzory dla formy skądinąd. Otóż zdaje mi się, że Napierski nie wypracował jeszcze w sobie własnej treści wewnętrznej, własnego stosunku do rzeczywistości. W ostatniej książce „Poeta i świat" znajdujemy znów, jak i w poprzedniej (Pusta ulica), raczej wyraz stosunku poety do lektury, niż do prawdziwej rzeczywistości. A nie jest chyba dowodem siły twórczej wypadek, kiedy jedyną rzeczywistością wewnętrzną jest dla poety lektura. Tom „Poeta i świat" zawiera szereg impresyj o twórcach, biorący początek z lektury ich dzieł i znajomości biografji, oraz przekłady z Hölderlina, George, Hofmannsthala, Rilkego. Wiersze to o dużej kulturze i smaku literackim, ale w impresjach zbyt częste enjambement, przy słabo akcentowanej rytmice miarowej zamazuje melodję wiersza i rozbija okresy składniowe, skutkiem niepokrywania się ich z okresami rytmicznemi. Przekłady zyskałyby przy transkrypcji na prozę, albo przynajmniej przy rozbiciu ich na większe prozaiczne okresy rytmiczne: sposób podania tych przekładów przez Napierskiego nie jest uwarunkowany względami ani treściowemi, ani rytmicznemi, ani graficznemi, miejscami są wręcz niemożliwe do przeczytania i zrozumienia.

Światopełk Karpiński zadebiutował tomikiem wierszy LUDZIE WŚRÓD LUDZI (Nakł. ks. Neumillera. Łódź 1932), składającym się z 3 części. Podział ten nie jest uzasadniony ani względami na formę, ani na temat, ani też chronologicznemi. Jedynie 3-cia część różni się tak formalnie jak i tematycznie od poprzednich dwu — jest przytem znacznie słabsza. Pierwsze 2 części są bardzo nierówne. Obok wierszy dojrzałych, dociągniętych w formie i treści, znajduje się cały szereg niedostatecznie skontrolowanych, prawdopodobnie wcześniejszych. Wiersze Karpińskiego nie są pozbawione wpływów, lecz wpływy te znajdują swe odbicie przeważnie w podejściu do materjału poetyckiego, z wyjątkiem bardzo wyraźnego wpływu Rimbaud'a, przez którego każdy młody poeta musi przejść i niełatwo mu się odeń wyzwolić. Indywidualność Rimbaud'a mocno zaciążyła nad wierszami takiemi, jak „Kaktusy", wiersz pisany w listopadzie, „Bridge staruszków", „Hieroglif". Atmosfera najmłodszej współczesności poetyckiej objawia się u Karpińskiego szczególnie w rekwizytach poetyckich, które występują nagminnie u młodego pokolenia naszych poetów. Takie porównania i zestawienia słowne, jak: „pola, jak bochny pod niebo dymią", „aby bochen mowy białej na kruszyny słów rozdrobić", (bez „bochna" we wszelkich odmianach nie obędzie się żaden prawie z pośród najmłodszych poetów, jak i bez „dzbana", „miodu", „lepkich lip" i t. d.), „brzozowa cisza", „gołębnik brzozowy pogody", „poić spragnione dzbany", „żywicą pękate drzewa i dzbany mosiężnym miodem", „mosiężne kaskady" — już trochę nazbyt często pokutują we współczesnych wierszach. Skutkiem przesadnego cokolwiek upodobania do aliteracji, Karpiński niejednokrotnie daje się ponieść werbalizmowi. Pomimo naprz. pozornego usprawiedliwienia nienormalnym stanem psychicznym, obraz poniższy dość jaskrawo uwydatnia czysto werbalne pobudki jego powstania: (z wiersza **Kaktusy**)

Narkotyczne przeżycia — gdzie dźwięk boli barwą,
a ciężarne dziewczyny zrozumiale narwą
naręcze ryb jędrnych, niby z żywej stali,
na łące, która potem liljowo się spali.

Ta skłonność do aliteracyj („w szklanym poranku, po szklance śmietanki", „na liściu klonowym maliny maleńką podajesz mi ręką", „w sen pogrążysz się grząsko jak w grzęzawisko...", „z gruszy grucha gruchnie w ziemię") robi chwilami wrażenie pewnej łatwizny onomatopeicznej i sprawia, że poecie zdarza się zapomnieć o treści znaczeniowej słowa, skąd wypływają takie zestawienia, jak „modre morele".

Naogół jednak znać dużą dbałość o logikę konstrukcyjną wiersza i o jego szatę zewnętrzną. Debiut Karpińskiego można uważać za w pełni udany; szkoda tylko, że nie poczekał trochę, do czasu, kiedyby mógł zastąpić wcześniejsze wiersze dojrzalszemi, coby niewątpliwie wpłynęło dodatnio na jednolity poziom artystyczny tomu.

Władysław Sebyła.

Na drogach sztuki

We współczesnych hasłach estetycznych, programach szkół, prądów, w manifestach nowych grup — raziła mnie niejednokrotnie płycizna doktryn, pozornie bardzo nowatorskich, a w gruncie zeczy grzeszących powtarzaniem **innemi słowami** dawno wypowiedzianych idei czy poglądów. Doceniam w pełni znaczenie nawet takich prostodusznych, naiwnych rewelatorów, specjalistów od wywarzania otwartych drzwi, ale zdaję sobie sprawę z potrzeby oparcia wywodów o przeszłość, choćby się miało ostro przeciwstawiać dotychczasowym hasłom. Komiczne bowiem wrażenie czyni taki prorok, głoszący uroczyście, — jako swoje odkrycie — znane, sformułowane już koncepcje.

Dobrze jest od czasu do czasu skonfrontować ideje współczesne z dawnemi, sprawdzić co w nich jest szczerze nowego, nawskroś oryginalnego.

Zresztą idea, mająca swe źródło w przeszłości nie musi być bynajmniej eo ipso niefortunna, nic warta, zła, przestarzała.

Odnajdując w przeszłości analogje z teraźniejszością nie należy sądzić zbyt pochopnie, że epoka dzisiejsza pozbawiona jest oryginalności. Podobieństwa ideowe czy też tylko wyrażeniowe (analogje definicyj) — nie zawsze umniejszają wartość współczesnych nam koncepcyj. Boć przecie teraźniejszość, korzystając z doświadczeń przeszłości — ani na chwilę nie wyrzeka się prawa dowolnego zużytkowywania dawnych materjałów twórczych tj. nie cofa się przed zestawianiem poglądów, które w swoim czasie występowały w odmiennych okresach, które nawet zwalczały się wzajemnie.

Niekiedy złote ziarna myśli były przygniecione tobołem zgoła nieistotnych (dla nas) wywodów i dociekań; były nie jako wyrażane mimochodem, przypadkiem. Trudno zatem pomawiać przeszłość o jasnowidztwo, o świetne wyprzedzenie naszej epoki. Zresztą, gdyby nawet ktoś chciał widzieć we współczesności jedynie naśladownictwo, nieustanne nawroty, powtarzania się pewnych idej czy zjawisk — niechaj przypomni sobie ujęcie tej sprawy przez Tarde'a, który dowodził, iż naśladownictwo przeszłości stanowi czynnik postępu, albowiem wszelkie ewolucje społeczne zawdzięczamy chęci naśladownictwa, podświadomego wzorowania się na jakiejś epoce minionej.

Dzisiaj, z perspektywy czasu, oceniamy na chłodno zamierzchłe zjawiska: zużytkowujemy to, co przynosi nam jakiś pożytek. W tym też sensie nadajemy naszym poszukiwaniom charakter rewizyjny: badany krytycznie zawartość naszego balastu intelektualnego

*

W starożytności sporo rozprawiano o sztuce, zastanawiając się m. in. nad stosunkiem sztuki do piękna i społeczeństwa (Platon, Plutarch). Jak wiadomo Platon oskarżał surowo poetów o zgubny wpływ na czytelnika. Dostało się przy tej okazji Homerowi, który poważył się przedstawiać np. boga w płaczu lub gniewie; wogóle Homer pokazywał ludzi, przenikniętych wzruszeniem, zamiast chwalić spokój ducha i stałość! — Dzisiaj podobne oskarżenia skierował pod adresem współczesnych pisarzy francuskich H. Massis („Jugements"), wychodząc z założeń radykalnego katolicyzmu.

Zasługą Plotyna, ucznia autora „Republiki", jest wykazanie związku, jaki zachodzi między ideą piękna a sztuką. — „Piękno widzialne — powiada Plotyn—polega na symetrji części, na ich wzajemnym stosunku; tudzież na stosunku tych części razem wziętych do całości". — W słowach tych odsłania się podczucie roli formy w sztuce, rzeczy ukształtowanej (pięknej) w pzeciwieństwie do bezkształtu, chaosu (brzydoty). Plotyn — to pierwszy teoretyk formizmu!

*

Pisarze średniowiecza, posługując się początkowo wyłącznie językiem łacińskim, jako rzekomo jedynie godnym „mowy bogów", poezji — nie rozumieli tej prostej prawdy, że twórczość nie polega na naśladowaniu form zewnętrznych mistrzów. To samo mniej więcej działo się u schyłku klasycyzmu, kiedy pisarze ograniczali się do naśladowania wzorów literackich, tworzyli według pewnych, ustalonych schematów. Nie miano odwagi przekroczenia granic konwencjonalnej estetyki, przepisów stworzonych przez poprzedników. Kult mistrzów starożytności zaćmiewał umysły. Nie darmo Boileau wzywał: „aby nie zbłądzić idźcie za Teokrytem i Virgiljuszem. Niechaj ich pisma, natchnione przez Gracje, nie opuszczają rąk waszych ni w dzień ni w nocy"!... Tymczasem wzdychanie i „obkuwanie" wzorów na nic się nie zda, jeśli samemu nie ma się talentu, godnego Virgiljusza czy Eurypidesa... — Naśladowanie wzorów literackich! — I dzisiaj zdarzają się autorzy, którzy jak owi pseudo-klasycy tworzą swe robótki według pewnych „wzorków", myśląc, że wystarczy gładzizna techniczna, powierzchowny „szlif", aby uwiecznić się na Parnasie...

*

Przyjemnie jest wśród wędrówek po epokach minionych odkryć nagle, u stosunkowo mało znanego autora rewelacyjny błysk myśli, wyprzedzający niejednokrotnie bardziej znanych kolegów po piórze.

Tak więc naprzykład w XVIII wieku wydał historyk i krytyk francuski Jean-Baptiste Du Bos swoje „Réflexions critiques" sur la poesie et sur la peinture" (VII wyd. Paryż 1770). Znajdujemy w nich bardzo zajmujące uwagi o sztuce, znaczące krok naprzód w sprawach estetyki. Du Bos powiada, że sztuka powinnaby tworzyć istoty o całkiem odmiennej naturze od tych, które spotykamy w życiu. Namiętności, jakie budzi utwór literacki są to namiętności sztuczne, różne od tych przeżywanych poza dziedziną sztuki. Podobnie jak potem Schopenhauer uznawał on, iż nie fabuła decyduje o wartości utworu, lecz jego styl.

Włoski pisarz XIX wieku, De Sanctis doceniał w pełni rolę formy w sztuce, uznając ją za przedmiot właściwy twórczości artystycznej, odróżniający ją od innych dziedzin działalności człowieka. Bez formy — chaos. Wszakże De Sanctis nie propagował kultu samego rzemiosła: Forma — oświadczał w „Nuovi saggi critici" — to nie jest coś, co istnieje samo w sobie i różni się od zawartości (treści), jak ozdoba albo odzież... Forma pochodzi z treści czynnej w umyśle artysty; jaka zawartość taka treść". — Słowa te mają posmak prekursorstwa na tle pierwszej połowy XIX wieku.

Oczywiście, nieraz takie ciekawe ujęcie jakiegoś zagadnienia wyrażone bywa tylko na marginesie mniej cennych, przestarzałych, wyblakłych dowodzeń. Niekiedy poprostu „uda się" autorowi dobre powiedzenie, które zapładnia potem wyobraźnię i myśl, stając się często powtarzanym cytatem. Potomność znajduje czasem klucz zrozumienia dla niedocenionych, zlekceważonych zamków myśli, naginając je do własnych potrzeb i dążeń.

Zdarza się iż owo „naginanie" ad usum współczesności doktryny czy pomysłu jest bezceremonjalne, zuchwałe, nie idące po myśli jej autora, ale to nic nie szkodzi. Główna rzecz w tem, żeby z tej adaptacji powstawała myśl świeża i sprężysta.

Jarosław Janowski.

Obchód jubileuszowy Józefa Weissenhoffa. Dn. 23 bm. w Teatrze Wielkim odbył się uroczysty wieczór dla uczczenia 40-lecia działalności pisarskiej Weissenhoffa.

Przemawiali: A. F. Ossendowski, W. Sieroszewski, Józef Śliwicki i Stanisław Miłaszewski.

Mieczysław Frenkiel odczytał rozdział z „Puszczy", a J. Śliwicki wygłosił wiersz Lucjana André. Potem nastąpiła część dramatyczna, złożona z pięciu obrazów z „Sobola i Panny", inscenizowanych przez J. A. Herza.

Podstawy metafizyczne muzyki

Najbardziej uderzającą cechą muzyki jest to, że jej tworzywo: dźwięki, układają się w pewne kompleksy i cykle, których układ nie wynika bezpośrednio z istoty fizycznej dźwięków, ani z budowy naszego ucha. Chodzi tu o pojęcie tonacji, występujące pod aspektem gamy i harmonji, albo raczej powstające przez syntezę tych dwóch różnorodnych układów dźwiękowych. Wprawdzie obecnie słyszy się naogół, że tonacja jako tło utworu muzycznego jest konwencją zbyteczną i przestarzałą, że muzyka nowoczesna, a zwłaszcza „muzyka przyszłości" jest atonalna — w tych twierdzeniach jednak chodzi raczej tylko o słowa. Twórca w muzyce jest zupełnie swobodny, wolno mu operować funkcjami harmonicznemi i melicznemi w ten sposób, by nie ujawniały one swej przynależności tonacyjnej, jednak z tej dążności do zacierania różnic nie wynika wcale, by samo pojęcie tonacji było fikcją. Mimo wszystko w najbardziej „atonalnych" utworach poszczególne odcinki meliczne i harmoniczne zdradzają pewną tendencję ewolucyjną, co jest właśnie cechą przynależności do tej lub owej tonacji. Cóż z tego, że wola kompozytora rozwija myśl muzyczną wbrew tej tendencji? Właśnie w tem pogwałceniu dążności funkcji naturalnej tkwić może efekt estetyczny. To też termin „atonalny" — nie wydaje się właściwy dla muzyki nowszej. Stosownem tu jest raczej określenie, jakie podał I. Fétis w swych wykładach wygłoszonych w Paryżu w 1832 roku: według niego w muzyce przyszłości ma zapanować „l'ordre omnitonique", a więc nie zaprzeczenie pojęcia tonacji wogóle — co wprowadziłoby w muzyce zupełny chaos i nieokreślność — ale zupełna swoboda w operowaniu tonacjami, co daje większą barwność i ekspresyjność.

Trudno przypuścić, aby to intuicyjne wyczucie przynależności tonacyjnej funkcyj melicznych i harmonicznych, którego nie możemy się wyzbyć nawet w muzyce najnowszej, byłoby jedynie rezultatem przyzwyczajenia do konwencji narzuconej przez jakiekolwiek spekulacje teoretyczne. Przeciwnie, w rozwoju historycznym muzyki widzimy wyraźnie proces wyzwalania się praktyki muzycznej z pod przepisów scholastycznych i odkrywania właśnie na drodze intuicyjnej elementów, stojących u podstaw naszych pojęć dzisiejszych o gamie i harmonji. Posługiwanie się tonacjami majorowemi i minorowemi, użycie tercji i seksty jako konsonansu, operowanie harmonją, nie rozważaną jako przypadkowy wynik kombinacyj kontrapunktycznych — powstały wcześniej w muzyce świeckiej, niż zostały usankcjonowane i uzasadnione przez teorję oficjalną. Jeśli zbadamy sprawę nietylko w pionowym przekroju historycznym, ale i w poprzecznym etnograficznym, znajdziemy u wszystkich narodów pojęcie tonacji i to przeważnie takie same, jakie my mamy. Muzyka hinduska przedstawia obraz analogiczny do rozwoju muzyki europejskiej w średniowieczu. Teorja gamy hinduskiej jest ogromnie skomplikowana i wychodzi z zupełnie innych założeń niż teorje europejskie; w praktyce jednak używa się gam bardzo zbliżonych do naszych tonacyj kościelnych. W melodjach hinduskich wyczuwa się wyraźnie dążność do zachowania jedności tonacji oraz zrozumienie znaczenia toniki i dominanty. Chociaż Hindusi nie znają harmonji, strój ich narodowego instrumentu „winy" daje akord A-dur.

Pięciotonowa gama chińska różni się od naszej gamy majorowej brakiem **h** i **e**, dających z nutami następnemi półtony. Jednakowoż Chińczycy używają niekiedy tych dźwięków (t. zw. pien-czeu = h albo **b** i pien-kung = **e**) jako nut przejściowych i znają nawet gamę chromatyczną o 12 półtonach.

Melodje ludów pierwotnych, nie posiadających żadnych teoryj muzycznych, również są oparte na gamach diatonicznych, odpowiadających naszym dur i moll. Najbardziej różni się od tonacyj europejskich gama arabska, która składa się wprawdzie nie z 22 dźwięków jak (teoretycznie) hinduska, a tylko z 17, używa jednak w praktyce wszystkich tych dźwięków różniących się o $1/4$ lub $1/3$ tonu.

Mimo to szkielet, na którym ta gama niejako się opiera, jest również diatoniczny i odpowiada poniekąd naszemu majorowi.

W miarę rozwoju muzyki powstają rozmaite teorje, niezależnie od których odbywa się rozwój intuicyjny, wynikający bezpośrednio z praktyki. Teorje wpadają z czasem w jaskrawą sprzeczność z praktyką i muszą być zastąpione przez inne; stąd wynika ich mnogość i rozmaitość; natomiast w rozwoju praktycznym muzyki możemy wykryć stałe dążenie — nie wolne też niekiedy od błędów i odchyleń — w jednym kierunku, dążenie, które jednocześnie precyzuje i wzbogaca pojęcie tonacji i harmonji. Fakt, że wszystkie narody w procesie rozwojowym muzyki coraz bardziej zbliżają się do oparcia swej muzyki na zasadniczych typach gam: 7-dźwiękowej diatonicznej, 12-dźwiękowej chromatycznej i może 24-dźwiękowej ćwierćtonowej, zdaje się wskazywać, że gamy te nie mogą być tylko przypadkową konwencją — że muszą mieć jakieś głębsze źródło, do którego dociera nasza intuicja. Różnice dzielące gamy różnych narodów są raczej wynikiem rozmaitych poziomów rozwojowych tej samej dążności intuicyjnej.

Otóż już od czasów najdawniejszych próbowano zgłębić i wyjaśnić istotę gamy i harmonji. Już w starożytności spostrzeżono ścisły związek pomiędzy zjawiskami muzycznemi, a stosunkami liczbowemi: Pitagorejczycy upatrywali w liczbie jedyną podstawę muzyki. Badania empiryczne nad budową gamy wykazały, że mamy do czynienia ze stosunkami dość prostemi (początkowo stosunki te wyrażały części, na które się dzieliło monochord dla otrzymania poszczególnych interwałów; w czasach nowszych, głównie po odkryciach Mersenne'a (XVII wiek), liczby te wyrażają stosunki pomiędzy częstością drgań ciała wibrującego). Na tem spostrzeżeniu opierały się prawie wszystkie późniejsze teorje matematyczne gamy i najudatniejsza z nich przed zastosowaniem gamy temperowanej — teorja Zarlina. Fakt, że stosunki proste dają się łatwo obliczać, przenoszono w dziedzinę estetyczną, wnioskując przez analogję, że interwale, odpowiadające stosunkom prostym, dają się z większą łatwością analizować przez nasz słuch. Jednakowoż określenie: stosunki proste jest niedość ścisłe i nie wiemy, jakie stosunki mamy uważać za proste, oraz dlaczego do budowy gamy używamy tych a nie innych czynników. Dowodem dowolności założeń matematycznych w muzyce jest wielka ilość rozmaitych teoryj, w jednakowym stopniu odpowiadających zjawiskom muzycznym.

Zdawało się, że odkrycie tak zwanych tonów harmonicznych czyli alikwotów, da podstawę do konstrukcyj matematycznych. Zjawisko to polega na tem, że każdemu dźwiękowi towarzyszą wyższe od niego tony, częstości drgań, których są całkowitemi wielokrotnościami tonu zasadniczego. Otrzymujemy więc naprzykład dla nuty C szereg następujący:

a) (Stosunek częstości drgań do cz. drg. dźwięku zasadniczego)
b) (Dźwięki).
a) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 i t. d.
b) C c g c^1 e^1 g^1 b^1 c^2 d^2 e^2 fis^2 g^2 gis^2 i t. d.

W ten sposób każdy ton muzyczny zawierałby niejako w zarodku całą gamę, i stosunki, zachodzące pomiędzy alikwotami a tonem zasadniczym a więc $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$ i t. d., byłyby właśnie owemi „stosunkami" prostemi", które znajdują się u podstaw gamy i harmonji.

Jednakowoż z jednej strony alikwoty 7, 11, 13 i t. d. nietylko nie znajdują się w gamie diatonicznej, ale nie odpowiadają nawet dokładnie tonom b, fis, gis itd. gamy chromatycznej; z drugiej strony tak ważny w gamie ton jak f nie znajduje się wcale w serji alikwotów. Znacznie lepsze zastosowanie znalazło zjawisko alikwotów w harmonji, jednakowoż i tam nie wyjaśnia ono akordu minorowego.

Nie mogły również usunąć tych trudności inne teorje oparte wyłącznie na zjawiskach akustycznych, jak np. teorja tonów kombinacyjnych, ani tembardziej hipoteza Oettingena (na której opierał się Rieman) o istnieniu dolnych tonów harmonicznych (Untertöne), która z punktu widzenia akustyki jest fikcją.

Teorje matematyczno - akustyczne nie mogą pozatem wyjaśnić dlaczego poszczególne tony gamy mają specjalne cechy, charakteryzujące ich tendencje ewolucyjne, ani dlaczego np. akordy minorowe wywołują w nas inną reakcję psychiczną niż majorowe itd. Na te zagadnienia raczej psychologja mogłaby dać odpowiedź. Już w starożytności Arystoksenes i założona przez niego szkoła „harmoników" upatrywali źródło gamy w słuchu i opierali się na logice Arystotelesa, a nie na matematyce. Jednak próby wyjaśnienia gamy na drodze czysto psychologicznej, zapoczątkowane przez Keplera, a ostatnio opracowywane przez Karola Henry, mimo bardzo cennych odkryć nie dały wyjaśnienia ostatecznego.

Niektórzy teoretycy rezygnowali wogóle z wyjaśnienia podstaw muzyki i radzili, jak np. Fétis przyjmować zjawiska harmonji i melodji, jako wyniki naszej organizacji psychicznej, wychowania i przyzwyczajeń.

Rezultaty tych wszystkich badań możemy zreasumować w sposób następujący:

1-o Ani akustyka, ani psychologja same przez się nie wystarczają do wyjaśnienia gamy i zasadniczych funkcyj harmonicznych. Jednakowoż żaden z tych dwu czynników nie może być pominięty: akustyka podaje prawa fizyczne, którym podlega dźwięk, psychologja zaś bada sposób naszego odczuwania tych dźwięków (czynnik psychologiczny jest bardzo ważny, zwłaszcza wobec zdolności naszego ucha transformowania niejako dźwięków i ujmowania różnych akustycznie tonów jako jednakowe, lub przeciwnie subjektywnego interpretowania tego samego dźwięku jako dwa tony sąsiednie)

2-o Pomiędzy zjawiskami muzycznemi, a stosunkami matematycznemi zachodzi bardzo ścisły związek; przytem można wykryć cały szereg rozmaitych teoryj matematycznych, które są w stanie oświetlić zjawiska gamy i harmonji; żadna jednak z tych teoryj nie wyjaśnia zjawisk muzycznych w zupełności.

Otóż fakt, że muzyka jest tak rdzennie związana z prawami matematycznemi, zdaje się wskazywać dziedzinę, gdzie się znajduje rozwiązanie zagadnienia: należy go szukać w najogólniejszych zasadach metafizycznych. Matematyka podchodzi do tych zasad najbliżej, podaje jednak tylko formę rzeczywistości, treści zaś samej określić nie może. Dlatego też teorje matematyczne w muzyce uderzają z jednej strony ścisłą odpowiedniością do zjawisk muzycznych, a z drugiej strony dowolnością założeń, które powinny znaleść punkt oparcia poza matematyką.

Zresztą jeśli zbadamy tworzywo utworu muzycznego, zobaczymy, że jedynemi istotnemi atrybutami jego składników są długości trwania poszczególnych dźwięków i porządek ich następstwa oraz wysokości dźwięków (barwę i natężenie jako cechy bardziej przypadkowe i nieistotne dla wyjaśnienia gamy i harmonji pomijamy).

Szereg tonów o skończonej i niekoniecznie jednakowej długości, dających się odróżnić jako trwania osobne, wywołuje w nas pojęcie **rytmu**. Możemy powiedzieć, że rytm jest niejako ilościowym podziałem estetycznym czasu.

Z drugiej strony wiemy, że wysokość dźwięku zależy jedynie od częstości drgań, jest więc również funkcją czasu; ponieważ drgania te w stosunku do naszej zdolności słyszenia osobnych dźwięków są nieskończenie małe, słuch nasz niejako całkuje je i otrzymuje wrażenie jednego dźwięku o określonej wysokości (warunkiem tego jest izochroniczność drgań). Jest to niejako jakościowy podział estetyczny czasu. Widzimy więc, że muzyka pozwala poniekąd naszej intuicji wedrzeć się w samą istotę czasu i jest dla niego tem, czem geometrja dla przestrzeni. To rozumieli starożytni, gdy chcieli sprowadzić harmonję wszechświata do zasad Geometrji i Muzyki. Oparcie się na najogólniejszych pojęciach metafizycznych pozwoli również wyjaśnić w jaki sposób odbywa się w muzyce powiązanie dwóch zasad różnorodnych: fizyczno - akustycznej i psychiczno - intelektualnej.

W artykułach następnych zamierzam zreferować próby oparcia muzyki na metafizyce i wyjaśnienia na tej drodze pojęć gamy, harmonji, rytmu itd.

K. Régamey.

Czy „manja twórcza"?

I

W drugim numerze „Zetu" Jerzy Braun, w artykule swoim „Czterdzieści cztery" poddając krytyce dotychczasową metodę badań pomników literackich, pisze co następuje: „Dotychczasowa metoda badań pomników i arcydzieł literatury, metoda, którą nazwałbym porównawczo - psychologiczno - dokumentarną, daje niejednokrotnie ciekawe wyniki i dlatego nie wolno jej negować. Jednakowoż wyniki te mają zawsze charakter „neutralny", zaspakajający może ciekawość fachowców i erudytów, ale dla dziejów ducha ludzkiego nie istotny.

Stwierdza się na podstawie mniej lub więcej prawdopodobnych hipotez, dokumentów i analogij „wpływologicznych", że Adam Mickiewicz myślał w danym momencie to a to, że był pod wpływem tego a tego poety czy filozofa, że czerpał stąd a stąd obrazy, metafory i symbole".

Jeśli uznamy za S. I. Witkiewiczem, że „Poczucie jedności naszego „ja", bezpośrednio dane, które nazwiemy jakością jedności i które musimy uznać za istniejące zawsze w tle „mieszanem" innych jakości, leży u podstaw uczucia niepokoju metafizycznego, którego przejawami u wyższych Istnień Poszczególnych jest religja, filozofja i sztuka,..." — będziemy musieli uznać: że „Bezsilność czysto psychologicznego stanowiska wobec tej jedności naszego „ja", jest zupełną, a punkty widzenia, zupełnie uprawnione w fizyce, lub chemji doprowadzają do tego pseudonaukowego dążenia, w którem staramy się wszystko mniej znane wytłómaczyć stosunkowo bardziej znanem, i uczucia religijne wyprowadzamy bez skutku z głodu, strachu lub uczuć erotycznych, a — sztukę z chęci porozumienia się, lub z erotycznej kokieterji, co przypomina bezskuteczne wysiłki stwarzania czegoś z niczego".

Nie chcę być źle zrozumianym. Jeżeli po zacytowaniu dwuch opinji, krytykujących stosunek psychologiczno - dokumentarny i czysto psychologiczny do uczuć metafizycznych, „których przejawami u wyższych Istnień Poszczególnych jest religja, filozofja i **sztuka**" (podkr. moje), przystąpię do omówienia (pobieżnego niestety!) ostatniej pracy prof. Zielińskiego, uczynię to nie tyle dla imputowania prof. Zielińskiemu chęci tłómaczenia „mniej znanego, bardziej znanym", ile dla wykazania przypadkowości sądów opartych na psychologicznej metodzie badania tworów ducha ludzkiego.

II

W zeszycie 7 — 9 „Pamiętnika Warszawskiego" ukazała się rozprawa p. t. „Manja twórcza", pióra prof. Dr. Tadeusza Zielińskiego, najznakomitszego w Europie znawcy kultury antycznej.

Chcąc na wstępie zapoznać czytelników z myślą przewodnią rozprawy prof. Zielińskiego, pozwolę sobie przytoczyć zdanie z ostatniego rozdziału jego pracy, zdanie, reasumujące zawarty w niej materjał: „Człowiek genjalny — tak, czy inaczej, bo drogi są różne — uzyskuje zdolność wdarcia się do obwarowanej skarbnicy swego umysłu, i zużytkowania kapitału tej siły, z której procentów żyje i tworzy człowiek normalny; dzięki temu wpada on w szał, w manję twórczą; ten szał pozwala mu tworzyć z wielekroć spotęgowaną siłą, wynosząc go najbliżej Boga — ale tę nadmierną potęgę twórczości przypłaca strasznem zaćmieniem umysłu, bądź przejściowem, bądź nawet ostatecznem".

Dla zilustrowania swojej tezy wybiera prof. Zieliński pięciu twórców, których szczytowe wzloty, połączone zdumiewającą analogją ostatecznych konkluzji — uważa, za będące wynikiem tych czy innych przemian patologicznych, spowodowanych bądź to chorobą toczącą organizm, bądź świadomem używaniem tych czy innych bodźców, jak narkotyki lub „płyny miłosne" o nieznanym już nam składzie chemicznym.

Oto nazwiska i drogi, które ułatwiły pięciu omawianym twórcom manijnym „wdarcie się do obwarowanej skarbnicy swego umysłu".

Nietzsche u którego podłożem manji twórczej była dementia paralytica, Dostojewski, obciążony padaczką, Mickiewicz — jak powiada sam profesor Zieliński — „natura rdzennie zdrowa", u którego za źródło manji twórczej uważa autor omawianego w niniejszym artykule studjum „ów stan duszy naszego poety, który towarzyszył jego powszechnie znanym improwizacjom", owa ek - stasis wywołana prostą śpiewką wygraną na flecie, i „wypiciem dużej ilości mocnej kawy" (?!). Mahomet epileptyk, i Lukrecjusz podniecający się napojem miłosnym, który wreszcie doprowadził go do tragicznej śmierci.

Wspomniałem o analogjach. Istotnie podobieństwa są zdumiewające, tem bardziej, że według prof. Zielińskiego „o zależności Nietzschego od rosyjskiego pisarza nie może być mowy*), odwrotna zależność tembardziej jest wyłączona, ponieważ Dostojewski umarł w 1880 roku, a więc przed ukazaniem się dzieł podstawowych filozofa niemieckiego — podobno nie znał go wcale. Jak to wytłumaczyć? Odpowiadam: zgodnemi warunkami twórczości."

I tu ośmielę się czcigodnemu autorowi „Manji Twórczej" odpowiedzieć: **zaprzeczam.**

Nie „zgodnemi **warunkami** twórczości", ale **tożsamością najwyższej zasady Istnienia**, założonej na dnie wszelkiej twórczości. Nie chcę wysuwać wniosków, do których nie jestem powołany, jeśli jednak założymy, iż zasadą tą jest stosunek człowieka do Boga, stosunek indywidualności do powszechności, to wtedy dopiero zrozumiemy, **dlaczego** w szczytowych wzlotach, skojarzonych z wybujałym indywidualizmem występuje antyteizm i opór w stosunku do prawa moralnego, t. j. sharmonizowania celów ludzkich z celami Bożemi.

Lukrecy, gdy: „podążył daleko poza ogniste wały świata i przewędrował lotną myślą bezmiar całości", Konrad gdy dotarł „tam gdzie granicą Stwórca i natura", Mahomet przeniesiony przez anioła Gabryela po przez siedem niebios aż pod tron Allacha, staną zawsze na gruncie antyteizmu, różnego co prawda w stopniu natężenia.

Antyteizm ten, tenżesam dla twórców o krańcowo przeciwnych psychikach, rozpatrywany z punktu widzenia, że identyczność koncepcyj nie jest wynikiem zgodnych warunków twórczości, ale tożsamością najwyższej zasady Istnienia, założonej na dnie wszelkiej twórczości, (zasady, którą pozwoliliśmy sobie błędnie być może sformułować jako stosunek człowieka do Boga i Indywidualności do Powszechności), znajdzie swoje uzasadnienie w dedukcyjnem filozoficznem rozwinięciu założonej a priori zasady, tak jak uzasadnienia swego nie znajdzie z punktu widzenia zgodnych **warunków** twórczości.

Gdybyśmy przyjęli nawet zajmowane przez prof. Zielińskiego stanowisko i uznali antyteizm wyżej wymienionych twórców, jako wynik stanu psychofizycznego, związanego z euforją poprzedzającą katastrofę jak paraliż, atak epileptyczny, nie znaleźlibyśmy uzasadnienia ani dla jego tożsamości, ani istoty, a to ze względu na przypadkowość sądów opartych na psychologji.

Niniejsza dygresja daleką jest od chęci **lansowania** jakiegokolwiek światopoglądu, ma ona służyć jako przykład w ogólnej linji niniejszego artykułu mającego za cel jedynie podsunięcie materjałów tym, którzyby chcieli, operując materjałem konkretnym wykazać: „Bezsilność czysto psychologicznego stanowiska wobec tej jedności naszego „ja", leżącego (jak powiada Witkiewicz) u podstawy uczucia niepokoju metafizycznego, którego przejawami u wyższych Istnień Poszczególnych jest religja, filozofja i sztuka, mające wspólne źródło, ale zróżniczkowane w ciągu społecznego rozwoju".

III

W trzeciej części niniejszego szkicu pozwolę sobie raz jeszcze przytoczyć parę zdań, wyjętych z pracy prof. Zielińskiego, zdań mających stwierdzić patologiczne podłoże manji twórczej.

Prof. Zieliński, uzasadniając analogje występujące w dziełach omawianych przez niego twórców, widzi je, jak wspomniałem już wyżej, w „zgodnych warunkach twórczości".

Jeżeli u Nietzschego, Dostojewskiego i Mahometa możemy znaleźć pewne uzasadnienie w euforji poprzedzającej katastrofę (choć wydaje mi się problematycznem by euforja wywołana u Nietzschego przez **dementia paralytica** i trwająca szereg lat miała doprowadzić twórcę do identycznych wyników z Dostojewskim i Mahometem, u których błogostan poprzedzający atak **epilepsji** trwał chwilę) to w twórczości Mickiewicza trudno nam znaleźć wspólne podłoże patologiczne. Trudno przecież zestawiać podniecenie wywołane „nadmiernym wypiciem czarnej kawy" ze skutkami wywołanemi przez „zagadkowy napój z wyspy Jawy, któremu przypisywano własności **trujące**" (Nietzsche) i napojem miłosnym wywołującym **obłęd***) (Lukrecjusz).

Te same zarzuty dotyczą idei lotu, występującej u Konrada i Mahometa. „Tak samo jak Konrada, lot ten unosi proroka (Mahometa)) „tam gdzie granicą Stwórca i natura", nad siedmioro niebios, opanowanych przez siedmioro planet, przed tron samego Boga".

Otóż gdy u Mahometa wrażenie lotu wywołane było niewątpliwie przez okres poprzedzający atak epileptyczny, to w żadnym razie nie możemy się zgodzić na argument prof. Zielińskiego, mający wykazać patologiczny charakter słynnego fragmentu improwizacji:

Zrzucę ciało i tylko jak duch wezmę pióra
Potrzeba mi lotu!
Wylecę z planet i gwiazd kołowrotu,
Tam dojdę, gdzie granicą Stwórca i natura.

„Nie ubliżając wzniosłości tej koncepcji, należy zaznaczyć, że ma ona podłoże patologiczne. Rozmawiałem z nałogową kokainistką: mówiła mi, że dominującem uczuciem podczas upojenia, spowodowanego użyciem tej trucizny, jest wrażenie lotu..."

Również na zarzut dowolności zasługuje niżej przytoczony wyjątek z pracy prof. Zielińskiego, a dotyczący genezy improwizacji drezdeńskiej.

„Nazajutrz przed południem odwiedził poetę Odyniec... spostrzegł leżącego na ziemi, w bezładnem ubraniu, nadzwyczaj bladego..."

„...Ta prostracja na końcu, razem z bladością lub febrycznym rumieńcem twarzy i blaskiem oczu, najwyraźniej świadczy o patologicznym charakterze stanu **poprzedzającego***) improwizację i towarzyszącego jej".

I tu nasuwa się pytanie: czy improwizacja była wynikiem stanu patologicznego, czy stan patologiczny (prostracja) **wywołany był improwizacją**.

IV

Reasumując wyżej wymienione wnioski i zarzuty, zaznaczam, że celem niniejszego szkicu nie była chęć polemiki z prof. Zielińskim, polemiki, której nie czuję się godnym.

Poprostu chodziło mi o wykazanie dowolności, które towarzyszą metodzie psychologicznej, stosowanej przy badaniu genezy i istoty pomników i arcydzieł literatury.

Łaskawi czytelnicy zechcą mi darować liczne cytaty, umieszczone w moim artykule. Spowodowała je chęć możliwie wiernego i lojalnego zreferowania treści pracy prof. Zielińskiego z jednej strony i precyzyjnego oddania stosunku psychologji do uczuć metafizycznych z drugiej. Stąd liczne cytaty ze znakomitego dzieła S. I. Witkiewicza: „Nowe formy w malarstwie".

Zdając sobie doskonale sprawę z tego, że w niniejszym szkicu nie wyczerpałem omawianego materjału, a to ze względu na wielość i powagę zagadnień, poruszanych przez prof. Zielińskiego, wyrażam nadzieję, że zostaną one poruszone na łamach „Zetu" poważniej i obszerniej przez ludzi bardziej do tego odemnie powołanych.

Bolesław Miciński.

*) Udowadnia to prof. Zieliński w ustępie, poprzedzającym niniejszą cytatę (str. 57).

*) Podkr. moje.

*) Podkr. moje.

Nagroda Zw. Lit. w Krakowie

Dn. 20 b. m. odbyło się posiedzenie jury w sprawie nagrody literackiej Związku Zawodowego Literatów Polskich w Krakowie. Jury wzięło pod rozwagę kandydatury J. A. Gałuszki i Zygmunta Nowakowskiego i po dykusji przechyliło się na stronę Gałuszki, biorąc pod uwagę: 1) fakt, że przedstawiciel prozy był nagrodzony w przeszłym roku (Jan Wiktor), 2) chęć uwydatnienia wieczystego znaczenia liryki wobec jej chwilowej niepopularności, 3) wartości formalne i ideowe ostatnich dwuch tomów Gałuszki („Głos ziemi" i „Cienie orłów"), które narówni z dawnemi sześcioma świadczą o sumiennej służbie sztuce i społeczeństwu.

Skład jury był następujący: prezes: K. H. Rostworowski, A. Bar, prof. St. Pigoń, J. E. Płomieński, prof. T. Sinko.

Filozofja estetyki Wrońskiego

Ponieważ filozofja estetyki Hoene-Wrońskiego zawiera niewyczerpane bogactwo materjału i wymaga dla rozwinięcia swych zasad specjalnego studjum krytycznego w postaci książkowej — ograniczam się na tem miejscu do nakreślenia krótkiego, wstępnego szkicu, mogącego służyć za klucz do systematycznych badań nad tym działem doktryny*).

ZASADA ZBIEGU CELOWEGO.

Estetyka stanowi u Wrońskiego dział filozofji teleologicznej — podobnie jak u Kanta. Przedmiotem tej filozofji jest zasada celowości, która znajduje u Wrońskiego ugruntowanie i wyjaśnienie absolutne w t. zw. Zbiegu celowym. Wiadomo, że myśl ludzka w swych badaniach ontologicznych dociera zawsze do dwu pierwotnych, dalej już niesprowadzalnych składników, wiedzy i bytu, będących różnorodnemi, a nieodłącznemi od siebie elementami wszelkiej rzeczywistości. Cechą bytu jest **istnienie**, zaś cechą wiedzy **określność**. Te dwie przeciwstawne zasady utożsamiają się w absolucie. W świecie stworzonym natomiast dążą one do rozdzielenia, do wzajemnej przewagi jednej nad drugą. W ten sposób czynność stwórcza, energja użyta do wytworzenia wszechświata rozproszyłaby się bezładnie (analogja z prawem entropji), gdyby nie zasada Zbiegu celowego, która staje się wiązadłem dwu rozszczepionych składników rzeczywistości, nadając im równowagę i harmonję i nakierowując je z powrotem ku absolutowi. Dualizm świata utrzymuje się w ten posób, ale tkwi już w nim postulat **jedności**.

Dzięki zasadzie Zbiegu celowego wszechświat podporządkowuje się swej **racji bytu** i zdąża harmonijnie ku celom ostatecznym.

W filozofji psychologji Wrońskiego zasada ta ukazuje się w świadomości ludzkiej pod postacią refleksji, umożliwiającej zrozumienie rzeczywistości przez wykrycie w niej harmonji zasad, i racji bytu, zadowalającej zarówno rozum spekulatywny jak praktyczny (akt umysłowy: „dlaczego?"). Roz-waga ta ukazuje się pod dwoma postaciami, a mianowicie, jako 1) sąd teleologiczny i 2) smak estetyczny.

Sąd teleologiczny jest oceną Ładu, zaś smak estetyczny oceną Piękna. Widzimy stąd, że znowuż, podobnie jak u Kanta, filozofja teleologiczna Wrońskiego dzieli się na filozofję Ładu (celowości objektywnej) i Piękna (celowości subjektywnej).

METODA.

Metoda zastosowana przez Wrońskiego w filozofji estetyki jest taż sama co w innych częściach całkujących jego doktryny. Jest nią mianowicie odkryte przezeń Prawo Stworzenia, zespół praw i stosunków, podług których powstaje i rozwija się każde zjawisko, każdy układ rzeczywistości. Prawo Stworzenia jest bezpośrednim wyrazem istoty absolutu, t. j. **nieskończonej czynności stwórczej**, będącej własną swoją przyczyną i skutkiem — środkiem i celem.

Należy zaznaczyć, że Prawo Stworzenia posiada wagę nietylko logiczną, ale i ontologiczną. Jest ono nietylko określeniem rzeczywistości przez myśl ludzką, ale i realną zasadą stwórczą, działającą poza nami i w nas, jako niewarunkowa heteronomiczna potęga.

Przez zastosowanie tego Prawa do danej gałęzi wiedzy, otrzymuje Wroński z pewnością apodyktyczną jej zasady i problematy, jej elementy składowe, oraz sposób w jaki wiąże się ona z innemi dziedzinami zjawisk. Cały wszechświat wiąże się w ten sposób w olbrzymią hierarchję systematów, wzajemnie uwarunkowanych, których najdoskonalszy obraz podaje największe dzieło Wrońskiego: Apodyktyka — zawierająca kilkaset tablic, zbudowanych na schemacie Prawa Stworzenia.

DLACZEGO?

Aby zrozumieć dokonane przez Wrońskiego odkrycie istoty Piękna i jego definicję Sztuki—nie wystarczy przeprowadzić suchą analizę procesu twórczego, o którego określenie kusi się, narazie jeszcze dość nieudolnie, estetyka współczesna. Analiza taka sama przez się już jest niesłychanie trudną, bo źródło aktu twórczego znajduje się w nas samych, co nie pozwala nam skupić na niem uwagi krytycznej w momencie tworzenia. Ale gdyby nawet udało nam się w przybliżeniu wyznaczyć pewne elementy i siły twórcze, współdziałające w tym procesie, gdybyśmy nawet uchwycili wzajemne stosunki pomiędzy niemi, rozbijając przez refleksję błyskawicznie, niejako w locie, ten jednolity, samorzutny stan na jego ukryte składniki — nie moglibyśmy zrozumieć jego istoty, zanim nie spytamy o samą jego podstawę ontologiczną, o **rację bytu**.

Dlaczego tworzymy? — Oto jak brzmi to pytanie. — Dlaczego powstaje w nas samorzutnie akt twórczy, biorący się niewiadomo skąd? Dlaczego rodzi się zeń sztuka (estetyka), czyli **wyraz twórczy w kształcie dzieła?**

Myśl ludzka ma zwyczaj szukać zrazu odpowiedzi na takie pytania **nazewnątrz** a nie wewnątrz problemu, dookoła siebie zamiast w sobie, na obwodzie zamiast w środku, w samym punkcie wyjścia. Tylko genjusz sięga po rozwiązanie we wprost przeciwnym kierunku, niż wszyscy. Uczynił tak Kopernik, gdy zamiast ulepszać i rozbudowywać niedołężny system sfer mających wytłumaczyć prawa obrotu ciał niebieskich wokół ziemi — stwierdził, że słońce jest w środku, a ziemia się obraca. Podobnie uczynił Wroński w swojem odkryciu absolutu. Ta sama zasada zastosowana do estetyki, wyświetla nam istotę aktu twórczego.

Odpowiedź znajdujemy w samem pytaniu. Właśnie to „dlaczego?", ten wielki znak zapytania, ten podstawowy akt rozumu, którym posługujemy się stale dla wytłumaczenia jakiejkolwiek rzeczywistości — jest **źródłem tworzenia**, jego przyczyną i celem. „Dlaczego?" — to najtrafniejsza, najbardziej adekwatna nazwa dla tego stanu świadomości, gdy pojawia się w nas uczucie wzniosłości („uczucie metafizyczne") zapładniające proces twórczy. Jest to głuche, niewyraźne pytanie o własną rzeczywistość, o własną rację bytu. Błyskawicznie rozdwaja się ono na nieuchronny dualizm ontologiczny. Szuka w sobie dwojakiej odpowiedzi: o swą przyczynę (zasadę) i o swój cel (problemat). Sięgając wstecz ku przyczynie swego istnienia odnajduje **stwarzanie**, które jest własną swoją przyczyną („causa sui"); zaś sięgając naprzód ku celowi swego istnienia—odnajduje również **stwarzanie**, ono bowiem jest swoim własnym celem.

Okazuje się więc, że to nasze „dlaczego?" (nous poietikos, rozum twórczy), które Wroński nazywa **„stwórczem"** — znajduje odpowiedź tylko w tworzeniu, poznając w ten sposób siebie przez działanie. Rozum twórczy, spójny z samą istotą rzeczywistości nasyca się tylko przez tworzenie. Stąd to nienasycenie formy, wyrazu twórczego, stąd ten akt spontaniczny, którego wynikiem jest gotowe, uformowane dzieło sztuki. Stąd też wniosek, że prawdziwym **motywem** tworzenia (Pięknem) jest sama stwórczość, która jest samorzutnem **dźwignięciem** się człowieka w sferę rzeczywistości boskiej, czyli absolutnej.

SYSTEMATYKA.

Estetyka Wrońskiego, jako nauka o Pięknie i jego wyrazie twórczym, składa się z kilku działów.

I. **Dwoista budowa Piękna.** Wroński rozróżnia dwa typy, dwie przeciwstawne ideje Piękna, a mianowicie Piękno heteronomiczne (zmysłowe) i Piękno autonomiczne (idealne, czyli umysłowe). Źródłem pierwszego jest **możność stwórcza bytu**, w której objawia się wszechmoc Boga. Warunki Piękna zmysłowego wykrywa Wroński w trzech jego elementach zasadniczych, któremi są: 1) piękno rzeczywiste (harmonja subjektywna Prawdy i Dobra), 2) energja estetyczna i 3) słodycz estetyczna. Bez tych trzech elementów nie może powstać żadne dzieło sztuki o typie piękna zmysłowego, czyli przemawiającego wyłącznie do uczucia. — Źródłem natomiast Piękna umysłowego jest **możność stwórcza wiedzy**, rozumiana jako potęga twórcza człowieka. Warunki tego drugiego typu Piękna są znowuż trzy: 1) piękno założone w uczuciu, 2) piękno w wiedzy (**pobudzające do kontemplacji**) i 3) piękno w woli (pobudzające do czynu). Te trzy elementy są znowuż niezbędnemi składnikami każdego dzieła sztuki o typie piękna idealnego, przemawiającego do umysłu poznawczego.

Te dwa typy Piękna dążą do swojej hipostazy, czyli do przejścia ze stanu potencjalnego, nieokreślonego — do stanu doskonałego, **uorganizowanego.** Tak więc piękno zmysłowe dąży do dźwignięcia się w sferę piękna autonomicznego, umysłowego—zaś to ostatnie dąży z kolei do hipostazy w **piękno absolutne.** Aby zrozumieć tę ewolucję ideji Piękna, która odbywa się zresztą zarówno w świadomości jednostki, jak w historycznym rozwoju sztuki—trzeba ten proces określić bliżej. Mogę mianowicie widzieć piękno tylko w rzeczach, w krajobrazach, w kojarzonych dźwiękach, uważając je za atrybut tych przedmiotów, nierozerwalnie związany z ich istnieniem. Mogę następnie abstrahować od nich samą ideję Piękna i przenieść ją w swoje własne Ja, dostrzegając je subjektywnie w swojem uczuciu, wiedzy lub woli. Ale mogę dokonać jeszcze wyższej hipostazy, odkrywając Piękno już nie w celach i środkach tworzenia (jak współcześni ekspresjoniści, formiści i t. p.), już nawet nie w samym procesie kształtowania, konstruowania dzieł sztuki, — ale w **stwarzaniu samem** przez się, w nieskończonej, nieuwarunkowanej niczem twórczości, która jest własną swoją przyczyną i własnym celem.

II. **Rozwój historyczny Piękna.** Ten dział estetyki wykreśla prawa rozwoju sztuki, kolejne ideały piękna, jakie zakładała sobie ludzkość w różnych okresach swoich dziejów, wreszcie najdoskonalsze przykłady realizacji tych ideałów. Charakterystyczne są tutaj przedewszystkiem dwa zjawiska wykryte przez Wrońskiego:

a) brak okresu przejściowego pomiędzy historycznym rozwojem Piękna heteronomicznego a autonomicznego, (podczas gdy w życiu społecznem widzi on konieczność okresu przejściowego, pomiędzy Erą celów względnych, a Erą celów absolutnych ludzkości, która ma dopiero nadejść);

b) t. zw. antycypacja estetyczna, polegająca na tem, że sztuka w ideach swych wyprzedza postęp ludzkości o całych kilkanaście stuleci; mianowicie już u schyłku epoki klasycznej pochwycono w sztuce (mgliście) ideję absolutu, która w życiu społecznem wydaje się dziś jeszcze być przedwczesną. Warto zaznaczyć, że za podobne wyprzedzenie w dziedzinie wiedzy uważa Wroński **pewniki matematyczne** i wogóle abstrakcyjną uprawę tej dyscypliny, zaś **w dziedzinie moralności honor.**

III. **Sztuka estetyczna.** Pojęcie to oznacza u Wrońskiego mocowładność tworzenia Piękna, założoną w rozumie człowieka, albo inaczej — samorzutność wyrazu twórczego. Dział ten zawiera właściwie analityczne wyznaczenie **samego aktu twórczego,** rozłożenie jednego, organicznego procesu na szereg elementów, stosunków i sposobów, **jakiemi** posługuje się samorzutność twórcza w dążności swej do nadania kształtowanemu dziełu maksimum doskonałości estetycznej.

Przed omówieniem tego specjalnego działu, który jest przedewszystkiem przedmiotem moich dociekań, podkreślam pożyteczność przypomnienia sobie, co mówią o procesie twórczym estetycy współcześni (Ribot, Paulhan). Rozróżniają oni mianowicie w procesie twórczym trzy fazy zasadnicze: 1) nastrój twórczy, 2) koncepcję, 3) opracowanie (kształtowanie) dzieła. Z jakich sił i elementów składa się sam akt twórczy, jakie narzędzia ustanawia sobie dla dopięcia założonych celów, jakie są wreszcie elementarne problematy, których rozwiązanie jest mu pobudką i imperatywem estetycznym (niezależnie od treści i formy jakiegokolwiek poszczególnego dzieła sztuki) — tego estetyka nie umiała dotąd jasno sprecyzować. Każdy niemal z elementów wykrytych przez Wrońskiego był mgliście dostrzegany i luźno zaznaczany przez teoretyków sztuki. Nie zbudowano jednak dotąd systemu tych elementów, nie określono ich wzajemnego stosunku i — co najważniejsze — nie wyprowadzono ich genetycznie z jednej zasady podstawowej, co jest i będzie zawsze postulatem poznawczego rozumu.

Wykreślenia tego dokonał dopiero Wroński i to dzięki zastosowaniu odkrytego przez siebie Prawa Stworzenia, o którem była mowa powyżej, jako o metodzie ontologicznej tej doktryny.

IV. **Sztuki Piękne.** Proces twórczy jako bezpośredni wyraz sztuki estetycznej rozpatrywany był w zupełnej **niezależności** od jakiegokolwiek zastosowania. Szło **tam** o tworzenie samo w sobie, **jedno i to samo** zawsze, bez względu na **typ wyobraźni** twórczej i na materjał, jakim operuje dana gałąź sztuki.

Jednakowoż rozumie się samo przez się, że jeżeli 1) elementem podstawowym tej **sztuki czystej** jest twórczość, **wynalazczość estetyczna** (invention),2) jej zbiegiem celowym **kompozycja** 3) a hipostazą, czyli t. zw. tożsamością końcową: **dokonanie** (execution estetique) — jeżeli dalej racją dostateczną jest **harmonja,** a Prawem Najwyższem **przyczynowość estetyczna** (causalité), to celem ostatecznym tego całego, potencjalnego układu, jego Problematem Powszechnym będą **środki dokonania** (różnorodne sposoby przejawiania się i uzewnętrzniania samorzutności twórczej).

Te środki to Sztuki Piękne. Wroński rozwija — znowuż na drodze genetycznej całkowity ich systemat, wykazując ich harmonję i zbieżność wzajemną, ich hierarchję i podporządkowanie jednemu prawu.Wykrywa też ich warunki wspólne, w postaci trzech określeń Piękna, koniecznych do powstania jakiejkolwiek gałęzi sztuki.

Te trzy warunki to: 1) Piękno jako produkt zmysłów, 2) Piękno jako produkt intelektu, i 3) Piękno jako produkt smaku estetycznego (piękno oceniające = Beau judicieux).

Oto są główne działy estetyki Wrońskiego, przedstawione w pobieżnym skrócie. Ponieważ najbardziej interesującym dla znawców estetyki współczesnej będzie niewątpliwie dział III (Sztuka estetyczna), ze względu na dzisiejsze próby analizy aktu twórczego, rozwinę tę część obszerniej w jednym z następnych numerów „Zetu". **J. B.**

*) Filozofja estetyki rozwinięta jest u Wrońskiego w dwu podstawowych dziełach: 1) Apodyktyce, zawierającej architektonikę wszystkich niemal rzeczywistości wszechświata — i 2) Nomotetyce, czyli doktrynie Wiedzy Najwyższej, stanowiącej uzupełnienie Apodyktyki.

Krytyka psychologizmu

Aby określić wzajemny stosunek nauki do filozofji musimy obie te istności pokrótce zdefinjować. Obie one mają swe źródło w pojęciach poglądu życiowego, który według mnie zawiera część Prawdy Absolutnej o Istnieniu w formie rudymentarnej wyrażonej: poglądu życiowego nie można w żadnym razie lekceważyć i trzeba koniecznie zdać z niego w pewien sposób sprawę, transformując tylko jego pojęcia w odpowiedni sposób.

Przedewszystkiem muszę zaznaczyć, że jestem przeciwnikiem tego udawania przed samym sobą w filozofji, że się nic nie wie, nic się nigdy nie słyszało o tem, co wiedzą inni, że się nawet nie zna postawionych problemów — nie mówiąc już o rozwiązaniach. Jest to jedyne w swoim rodzaju stanowisko, którego poza naszemi czasami niema w tym stopniu w historji filozofji, a które wyraża się zarówno w psychologiźmie (czyli empirjokrytycyzmie) Macha, Avenariusa i Corneliusa, jak i w fenomenologiźmie Husserla. Jest to w pierwszym wypadku t. zw. „wyjście z „bezpośrednio danych", to znaczy jakości (dźwięków, barw, dotyków, czuć wewnętrznych i muskularnych) — w drugim zaś założenie wszystkiego tak jak jest w poglądzie życiowym, a następnie — przez t. zw. fenomenologiczne nastawienie — „wzięcie w nawias" całej realności świata, czyli redukcję (epoché), pozbawienie go tych cech objektywności, którą ma w poglądzie życiowym i rozpatrywanie stosunków istotnych (Wesenszusammenhänge), jakie zachodzą w „czystej świadomości".

Otóż — odkładając ogólnikową krytykę fenomenologji do następnego artykułu — musimy zauważyć, że stanowisko takiego udawania przed samym sobą pierwotności punktu wyjścia, prowadzi do tego, że — jak to jasno widać w wypadku psychologizmu — pojęcia, których się chciało uniknąć, są wprowadzone w sposób zamaskowany, lub też doprowadza do wytworzenia całej masy pojęć zbytecznych, któremi się musi zastępować te pojęcia, które się z początku odrzuciło. Tak więc np. Ernst Mach, założywszy, że wyjdzie tylko z bezpośrednio danych jakości (elementów) t. zn. barw, dźwięków, dotyków itp. i oświadczywszy, że świat jest tylko masą tych elementów, musi dodać natychmiast, że jest masą elementów ze sobą związanych. Wprowadzając pojęcie związku już tem samem niszczy założenie swoje, ponieważ niewiadomo czemu koniecznie elementy mają być związane: mogłyby stanowić jakąś luźną kupę bez związku. Otóż ten związek, który się nam narzuca pozornie raczej w postaci związania ze sobą jakości jako przedmiotów świata zewnętrznego, w istocie tkwi w naszej świadomości, w jej jedności i ciągłości jako pewnej osobowości, tej a nie innej, ze sobą samą tożsamej. Wszystkie inne związki okazują się pochodnemi od tego związku pierwotnego: przedmioty świata zewnętrznego są tylko prawidłowemi następstwami jakości — wszystko, nawet prawa fizyki dadzą się wyrazić w terminach poglądu psychologistycznego, ale pod warunkiem, że przyjmiemy, iż jakości te są elementami wielości jakiegoś trwania samego dla siebie, jakiejś osobowości, i co najważniejsze, że takich osobowości stanowiących jedności czasowo - przestrzennych żywych stworów samych dla siebie jest wielość. Musimy założyć realność świata wyznaczonego przez jakości w świadomości, podobnie jak realność naszego ciała. Porządek, który w świecie tym panuje, jest raczej porządkiem biologicznym niż fizycznym. Ten ostatni okazuje się przybliżonym, na zasadzie Wielkich Liczb, na podstawie statystycznej. Inaczej dochodzimy do solipsyzmu, który jakkolwiek czysto logicznie nie do odparcia, jest doktryną jałową i istnieniowo bezsensowną, która jest załatwieniem problemu filozoficznego czysto słownem, a nie istotnem. Możliwość solipsyzmu i jego logiczna nieodpartość polega na jedności i jedyności każdego Istnienia Poszczególnego (indywiduum, czyli żywego stworu) samego dla siebie, na nieprzenikalności wzajemnej trwań indywidualnych.

Ale nie koniec na pojęciu związku w systemie Macha. Wprowadza on dalej dwa rodzaje jakości A, B, C, D,... itd. i K, L, M, N,... itd., z których pierwsze odpowiadają jakościom zewnętrznym, to jest tym, z których kompleksów składa się świat zewnętrzny, a drugie — wewnętrznym, to jest tym, które odpowiadają naszemu ciału i do tego jeszcze trzeci rodzaj, który ma odpowiadać uczuciom i który nazywa L, B,, itd. Zakłada również Mach granicę między pierwszemi, a drugiemi i trzeciemi rodzajami tych jakości, którą nazywa sobie (U) i koniec — i zdaje mu się, że nie wyszedł w ten sposób poza założenie „wyjścia z bezpośrednio danych", gdy tymczasem implikuje w ten sposób cały pogląd życiowy: nas jako dwoiste, cielesno - duchowe istoty, przestrzennie odgraniczone od reszty świata „materjalnego", to jest wyznaczonego przez takie jakości, z których może się składać tylko nasze ciało „od zewnątrz" i inne przedmioty w naszej rzeczywistej przestrzeni. To wszystko można przyjąć, ale trzeba zdać z tego sprawę nie przy pomocy pojęć-masek, tylko pojęć prawdziwych, t. zn. koniecznych, obowiązujących każde absolutnie istnienie — pojęć, któreby ujmowały dwoistość istnienia psycho - fizyczną i problem stosunku logiki do psychologji z jednego jednolitego punktu widzenia.

Tego zadania psychologizm czyli empirjokrytycyzm nie spełnia. Nie dość na tem, Mach wprowadza dalej pojęcie „ja" jako „praktycznej jednostki", twierdząc, że „ja" naprawdę nie istnieje, że w niem jakości „silniej są tylko związane", czyli że między jaźnią, a przedmiotami jako takiemi to zn. „materjalnemi" w znaczeniu poglądu życiowego (w znaczeniu Macha luźniejszemi związkami jakości, czyli elementów), różnica jest tylko stopnia ścisłości związku. Skąd się biorą te stopnie ścisłości związania—niewiadomo, jak również niepojętem jest, jakim sposobem w tego rodzaju systemie może figurować pojęcie „praktyczności" i to dla wytłumaczenia istnienia „ja", które dopiero pojęcie tej praktyczności mogłoby implikować.

Do tego dochodzi jeszcze t. zw. przez Macha i Avenariusa „zasada ekonomji myślenia", czyli „myślenia wszystkiego przy możliwie małym wydatku siły", która również niewiadomo skąd powstaje w masie, choćby związanych ze sobą elementów. I tak całe wyjście z „bezpośrednio danych" rozwiewa się na nic.

Bardziej skończonym jest system Corneliusa, w którym jednak, nieprzyjęcie **„bezpośrednio** danej jedności osobowości", a tylko danie jej w postaci „jakości postaciowej" (Gestaltqualität) naszego trwania jako całości w danym momencie, przekreśla dodatnie strony samego założenia. Ten sposób dania jedności osobowości u Corneliusa można przedstawić przykładem z muzyki. Dana melodja nie jest dana w danym momencie cała, tylko w postaci występowania kolejnego tonów, na tle wspomnień tonów poprzednich — tak, że w rezultacie całość rysunku melodji, jej „jakość postaciowa" jest zawsze tylko we wspomnieniu. Jest to w związku z jednowymiarowością Czasu, którą przyjąć musimy. Implikuje to trudności co do kwestji dania osobowości aktualnego, w danym, najkrótszym wycinku czasu. Następnie nie zajmuje się Cornelius zupełnie kwestją istnienia innych osobowości w znaczeniu ich realności przestrzennej, co jest również wadą fenomenologji Husserla. Prowadzi to do jakiegoś niewyraźnego pseudo - solipsyzmu: tylko o ile system Corneliusa ma pretensję do ostatecznego wyczerpania filozoficznych zagadnień, o tyle fenomenologja ma być dopiero podstawą dalszego badania. Ale tu nasuwają się też poważne wątpliwości, ponieważ czysto - fenomenologiczne nastawienie zdaje się niszczyć wszelkie filozoficzne problemy w znaczeniu realistycznem.

Dalej postaram się wykazać wady tego drugiego kierunku niby - filozoficznego, mającego również jak psychologizm, pretensję do naukowej ścisłości, w przeciwieństwie do t. zw. „metafizycznych dywagacji". **S. I. Witkiewicz.**

Kawyny dojrzewają...

W nr. 20 „Kultury", z dn. 15 maja 1932 r., p. Stefan Kawyn (Lwów) w liście do redakcji rozprawia się wielce nerwowym tonem z polemicznym artykułem Jerzego Brauna, (nr. 3 „Zet", 1 maj 1932) p. t „Bestja apokaliptyczna", będącym odpowiedzią na feljeton p. Kawyna p. t. „Głowy apokaliptyczne" (nr. 16 „Kultury" z dn. 17 kw. 1932 r.) W liście tym, w pierwszej jego części, poświęconej wyłącznie Braunowi, obok napomknień o „kulturze literacko - towarzyskiej..." i o „paszkwilarstwie", „insynuacjach", „wymachiwaniu maczugą", „człowieku jaskiniowym" oraz „zdziczeniu metod polemicznych" (wszystkie owe ułomności insynuuje p. K. Jerzemu Braunowi) — usiłuje też co nieco mówić o „merytorycznej polemice".

W drugiej zaś części listu, zapominając już gruntownie o merytoryczności, ni stąd ni zowąd napada na współpracowników „Zet" pisząc:

„Nakoniec pragnę odsłonić się powiedzieć, co myślę o „Zet". W każdym razie nic poważnego, „Zetowcy", z wyjątkiem wciągniętego zapewne na ślepo S. I. Witkiewicza, przypominają mi tępych, choć pilnych uczniaków, którzy podkuwszy Hoene - Wrońskiego (skąd taka pewność?*) z przynależnościami (Kant, Schelling i t. d.) starają się na szerokich płachtach swego szkolnego pisemka mniej lub więcej jasno wyrecytować z pośpiechem wczoraj dopiero wyuczoną lekcję. Ceńmy ich za pilność". (To chyba pluralis majestaticus? Skąd w Polsce tylu Kawynów*).

Słuchajcie! Słuchajcie! Pan „Profesor" Kawyn „pragnie odsłonić się"! Co też tak pieczołowicie zasłaniał przed chciwem okiem żądnych poznać jego wysokie mniemania, głębokie sądy? Sąd o „Zet", a raczej o współpracownikach tego pisma. Tem samem stwierdza, że feljetonik „Głowy apokaliptyczne" był zamaskowanym ciosem w „Zet". Stąd wynika, że zestawianie katolickiej broszurki „Talmud, bolszewizm i projekt prawa małżeńskiego w Polsce" z „Zet" — nic wspólnego z merytorycznością nie miało.

Co do mnie, mniemam, że to odpowiedź Brauna na „Głowy apokaliptyczne", skutkiem nazbyt merytorycznego podejścia do niektórych sformułowań Profesora Kawyna, utwierdziła go w przekonaniu, że jego artykulik (zręcznie przypitraszony, z pointą na właściwem miejscu, bardzo zgrabnie przekładany pojęciami: „intelektualizm, racjonalny, rozum, spekulatywne myślenie", przy nadawaniu powyższym pojęciom znaczeń ad hoc spreparowanych przez p. K.) — jest jakąś naukową pracą krytyczno - filozoficzną, a nie 100-wierszowym feljetonem. Stąd chyba płynie ten obrażony i nauczycielski ton listu. W gruncie rzeczy chodzi mi jednak nie o te sprawy, lecz o drugą częć listu, w której zostałem pośrednio zaczepiony, jako współpracownik „Zet". Z przytoczonych tu przezemnie w całości słów Profesora Kawyna wynika, że uważa się on za autorytet pedagogiczny polskiej literatury, a my jesteśmy nieznośnymi uczniakami. Otóż, Panie Psorze, stwierdzam z należną skromnością, że uczę się ciągle i zdaje mi się, że nie przestanę uczyć się do końca życia. Zato, znacznie mniej skromnie, widzę w ludziach, uważających się za wpełni dojrzałych intelektualnie i przekonanych ,że już niczego więcej nauczyć się nie potrafią, — smutny obraz zastoju umysłowego i zarozumiałości.

Władysław Sebyła.

*) Uwagi moje.

PRZEGLĄD PRASY

„LONDON MERCURY" O KSIĄŻCE MORTONA.

Ostatnio ukazała się w Londynie książka J. B. Mortona p. t. „Sobieski, King of Poland" (Eyre & Spotti swoode). Przytaczamy poniżej niezwykle charakterystyczną recenzję Clenuel Wilkinsona, zamieszczoną na łamach jednego z najpoważniejszych pism londyńskich (London Mercury — Maj 1932):

„Biografja Sobieskiego napisana przez J. B. Mortona, jest pracą zupełnie nową dla przeciętnego angielskiego czytelnika, który właściwie nic nie wie o dziejach tego bohatera.

Wiemy tylko, że w 1683 r. Sobieski, król Polski, obronił Wiedeń od Turków: w szkolnych podręcznikach jest tylko krótka wzmianka o tym fakcie. Ale, jak słusznie zaznacza p. Morton, zjawienie się Polski na widowni Europy może obudzić zainteresowanie się ważniejszemi zdarzeniami z jej dziejów. Innemi słowy, książka ta, nadzwyczaj dobrze opracowana historycznie, jest szczególnie na czasie. P Morton przybył do Polski i zadał sobie trud zebrania i starannego opracowania materjału i jeżeli mu się niezupełnie udało dać precyzyjny portret tego bohatera. wąsala-sangwinika, któremu zawdzięczamy tak dużo, a o którym wiemy tak mało — to w każdym razie dał nam w angielskim języku pełny dokument jego nadzwyczajnej karjery.

Przedstawił nam go też nietylko jako wodza, ale jako mistrza w pisaniu listów. Listy Sobieskiego do żony, którą ubóstwiał, przedstawiają go nam, jako oddanego kochanka i dobrego katolika — to jedno wiemy o nim niezawodnie. Inne cechy jego nie są już tak łatwe do wytłumaczenia...

Nie trzeba chyba dodawać, że p. Mortonton nie szuka błyskotliwych efektów w swej pracy, nie pozwala sobie na polemiczne wstępy, epilogi, sarkazmy i uszczypliwe żarty: poprzestaje on na dokładnym i spokojnym opisie jego dziejów, i to jest bardzo cenne...

Niewątpliwie jest to wartościowa książka".

„CIAŁO KIEROWNICZE"

W jednym z dzienników warszawskich pojawiła się wiadomość następująca:

„New Jork 21 maja. Prasa amerykańska żywo omawia utworzenie t. zw. nadrządu, któryby składał się z przedstawicieli obu partyj i obok rządu oficjalnego mógł zabierać głos w najważniejszych sprawach państwowych. Biały Dom w Waszyngtonie sprzeciwia się temu projektowi. Według obowiązujących tradycyj rząd Stanów Zjednoczonych nie może być koalicyjny, lecz musi składać się z przedstawicieli jednej tylko partji. Tworzenie nadrządu złożonego z demokratów i republikanów byłoby sprzeczne z tradycją".

Podkreślamy powyższe zjawisko, jako niezmiernie charakterystyczne. Redakcja „Zet" zamierza w jednym z numerów omówić szczegółowo podobną koncepcję, a mianowicie ideję Ciała Kierowniczego, zawartą w filozofji polityki Hoene - Wrońskiego. Filozof ten uważał to czwarte ciało polityczne za konieczne dopełnienie dotychczasowego systemu trzech władz państwowych (podług podziału Monteskjusza): władzy ustawodawczej, wykonawczej i sądowej. Zdaniem jego, przewroty polityczne i socjalne, oraz powikłania gospodarcze nie ustaną w świecie, póki ustrój wewnętrzny państw nie zostanie zreformowany przez stworzenie tej nowej instytucji, która ma reprezentować nie co innego, jak czysty, bezstronny rząd rozumu, nie wkraczający niczem w kompetencje władz innych, lecz nadający całemu życiu publicznemu **kierunek** (stąd nazwa) ku najwyższym celom zarówno danego państwa, jak i ludzkości. Podobnie twierdzi on, że **prawdziwa Federacja** Państw (Liga Narodów) nie może powstać, zanim w poszczególnych państwach nie będą ustanowione Ciała Kierownicze.

Poruszamy tę sprawę ogólnikowo już teraz, skłonieni do tego przez powyższą wiadomość, nadchodzącą ze Stanów Zjednoczonych. Czynimy to, aby wykazać, że koncepcja Wrońskiego nie jest tak nierealna i odległa, jakby się to wydawało wielu współczesnym politykom. Nietylko w St. Zjedn. powstaje dziś luźny zarys tej „nowalji" ustrojowej. Antycypacją Ciała Kierowniczego jest w Rosji sowieckiej t. zw. Polit-biuro, zaś we Włoszech Wielka Rada (której prezes jest równocześnie ministrem). Oczywiście próby te, jako przypadkowa, a więc nie świadoma realizacja powyższej ideji, świadczą tylko o nieuchronnej dążności epoki ku takiej reformie ustroju — są jednakowoż mętne i jednostronne.

W Polsce powstały również w ostatnich latach próby Ciała Kierowniczego, a mianowicie zaraz po przewrocie majowym źle ukonstytuowana Rada Prawnicza, później zaś t. zw. Ciało Opinjodawcze złożone z byłych premjerów.

O SWOBODĘ NAUKI.

Rosja sowiecka i panujące w niej stosunki ściągają wciąż na siebie uwagę świata cywilizowanego. Wiadomości, dochodzące nas z za czerwonego kordonu brzmią niekiedy tak fantastycznie, że zachodnia Europa, uważając je za przejaskrawione, nie chce im dać wiary. O ile jest już komunałem walka Sowietów z religją, o tyle pomawia się o przesadę tych, którzy stwierdzają tam podobnie niszczycielską taktykę w stosunku do sztuki i nauki.

Niejednemu np. wydało się bezpodstawnem następujące zdanie z recenzji Cz. Jastrzębca Kozłowskiego o „Historji filozofji" prof. Tatarkiewicza („Echo Tygodnia" 1931 Nr. 10):

„W ogromnym, sąsiadującym z nami kraju... ostatnio kazano uczonym „zreformować zbyt burżuazyjną matematykę".

Ale oto czytamy (dosłownie) w jednym z ostatnich numerów IKC:

Dr. Włodzimierz Lewicki w obronie swobody nauki. W lwowskiem „Dile" zamieścił dr. Włodzimierz Lewicki, prezes naukowego Tow. im. Szewczenki we Lwowie, list otwarty, skierowany do Tow. matematycznego w Kijowie. W liście tym występuje dr. Lewicki przeciwko wspomnianemu towarzystwu, jako usiłującemu do matematyki na Ukrainie wprowadzić metodę dialektycznego materjalizmu i wogóle uczynić z matematyki narzędzie walki politycznej. Dr. Lewicki protestuje przeciwko szykanowaniu wybitnych uczonych ukraińskich i na znak protestu składa członkowstwo Kijowskiego Tow. matematycznego.

NA MARGINESIE KSIĄŻEK

Poezje Bronisławy Ostrowskiej

Bronisława Ostrowska: Pisma poetyckie. Wydanie pośmiertne z zasiłku Min. W. R. i O .P . Przedmową poprzedził Jan Lechoń. Przygotował do druku i opatrzył przypisami Leon Piwiński. Tom I: Opale. Poezje. Tom II: Chusty ofiarne. Aniołom dźwięku. — Warszawa 1932, J. Mortkowicz.

Wszelka rzeczywistość — to synteza bytu, który jest niezależną od wiedzy podstawą indywidualnego istnienia tej rzeczywistości, i wiedzy, która jest zespołem wszystkich determinacyj, do jakich przyjęcia dana rzeczywistość jest zdolna. Gdybyśmy z danego przedmiotu wycofali kolejno wszystkie determinacje, jak np. barwę, wielkość, ciężar i t. d., wówczas przedmiot ten rozpłynąłby się w zupełnej indeterminacji i przestałby się różnić od nicości; gdybyśmy wycofali podstawę jego indywidualnego istnienia, wówczas wszelkie determinacje, nie mając — że tak powiem — na co się „nałożyć", również rozpełzłyby się w nicość, niby snop promieni, nie napotykający żadnego ekranu. Stąd widać, że byt i wiedza są istotnie elementami niedozownemi z których jednak żaden poszczególnie nie wystarcza do wytworzenia rzeczywistości.

Atoli synteza ich może być mniej lub więcej ścisła. W przedmiocie rozpatrywanym zupełnie indywidualnie, w całkowitem oderwaniu od jego przyczyn i celów, jest ona tak dalece ścisła, że dopiero przy znacznem wyrobieniu filozoficznem możemy tę konkretną spoistość rozbić niejako sztucznie na jej elementy składowe. Natomiast, gdy rozważamy tenże przedmiot z punktu widzenia jego celowości, wtedy synteza rozluźnia się znakomicie; dany przedmiot, złożony, jak każda rzeczywistość, i z bytu i z wiedzy, staje się teraz zkolei tylko **elementem-bytem** nowej rzeczywistości celowej, której drugim składnikiem, czyli **elementem-wiedzą**, będą właśnie owe cele. Weźmy przykład. Elementem-wiedzą rzeczywistości „zegarek sam w sobie" jest oczywiście układ jego części, waga jakość materjałów i t. d.: natomiast el.-wiedzą rzeczywistości „zegarek jako czasomierz" będzie jego przeznaczenie, tj. mierzenie czasu, cała zaś rzeczywistość „zegarek sam w sobie" stanie się tutaj jedynie el.-bytem rzeczywistości celowej „zegarek jako czasomierz". Jak widzimy, w pierwszym wypadku element wiedzy jest ściśle wtopiony w przedmiot, w drugim jest on z nim związany luźno, tkwiąc już nie w samym konkretnym przedmiocie, tylko w naszem pojęciu o przeznaczeniu tegoż.

Z tego stanowiska, każdy układ bytowy może się nam przedstawić czworako: 1) Gdy stwierdzam odpowiedniość danego układu do wyraźnie uświadomionego przeze mnie celu, wówczas orzekam, iż mam przed sobą ŁAD (np. w szeregu liter, których znaczenie rozumiem). 2) Gdy żadną miarą nie mogę tej odpowiedniości uchwycić, orzekam o BEZŁADZIE. 3) Gdy stwierdzam jaskrawą nieodpowiedniość do wyraźnie pojmowanego przeze mnie celu, orzekam o SZPETOCIE danego układu (np. ścierka na gazonie). 4) Gdy pomijam objektywne przeznaczenie danych przedmiotów, a stwierdzam tylko, że ich układ odpowiada mi subjektywnie, nie rażąc żadnego z mych zmysłów, lecz owszem wprowadzając harmonję w moje uczucia; gdy np. na widok kwitnącej jabłoni w majowy poranek nie myślę ani o przyszłym plonie jabłek, ani o tem, że słońce i rosa są dla drzewa korzystne, tylko poprostu stwierdzam bezinteresowną niejako harmonję pomiędzy tym widokiem a moim stanem wewnętrznym, — wówczas orzekam o PIĘKNIE.

Stąd definicja: celowość przedmiotowa — Ład; celowość podmiotowa — Piękno. (Język polski wyczuł to pokrewieństwo, urabiając przymiotnik „ładny"). Stąd warunki piękna nigdy nie dadzą się zdeterminować objektywnie. Stąd rzecz, indywidualnie brzydka (dysonans, karykatura), może być składnikiem piękna.

Granica pomiędzy ładem a pięknem nie jest nigdy ostra i nieprzekraczalna. Dla mechanika, miłującego swój zawód, maszyna jest **piękna**; z drugiej strony, trudno sobie wyobrazić piękno zupełnie bezładne. Celowość przedmiotowa zawsze zawiera element celowości podmiotowej i vice versa. Ale nazbyt w oczy bijąca, nazbyt łatwo uchwytna obecność pierwszej utrudnia napawanie się drugą; stąd utwór dydaktyczny rzadko bywa piękny; stąd upodobanie do sławetnego „poetycznego nieładu": stąd Francuz, szczególnie czuły na estetykę mowy, unika zbyt pedantycznej ścisłości i tydzień nazywa ośmioma, a dwa tygodnie — piętnastoma dniami.

Wydaje mi się, że tyle roztrząsana różnica pomiędzy pięknem „klasycznem" a „romantycznem", czyli pięknem „zimnem" a „gorącem", polega przedewszystkiem na proporcji celowości przedmiotowej, znacznie obfitszej w pierwszem niźli w drugiem.

Jeśli Francuz unika pedantyzmu, to niestety wręcz odmiennie postępuje autor niniejszej recenzji, który, urągając zarówno przedmiotowej, jak i podmiotowej celowości, mówi o wszystkiem, tylko nie o referowanem dziele. A jednak... A jednak powyższe uwagi nasunęły mi się właśnie przy lekturze poezyj Bronisławy Ostrowskiej, gdym usiłował uprzytomnić sobie, dlaczego z tych dwu tomów — tak bardzo, tak nieskazitelnie pięknych — drugi jest mi nierównie bliższy i milszy. Otóż przychodzę do takiego wniosku:

Może właśnie dlatego, że się bardzo interesuję religją, nie mam szczególnego upodobania do przeciętnej poezji religijnej. Zazwyczaj razi mię w niej albo kantyczkowata, słodziutka poziomość pojęć metafizycznych, albo znów sucha, jałowa, schematyczna alegoryczność ujęcia. Jakże zupełnie inaczej, jak cudownie występuje religijność w „Chustach ofiarnych" a zwłaszcza w „Aniołom dźwięku"! Tutaj myśl, naprawdę transcendentalna, naprawdę zapuszczająca się w samą głąb świętych symboli, nie prawi nam retorycznych kazań, ale kwitnie kwiatami, różowieje ciałem, błękitnieje niebem najczystszej, wzruszającej i przejmującej poezji. Przy całym miękkim czarze kobiecym, ani śladu mętnej kobiecej rozlewności, w tych bardzo pewnych siebie, skondensowanych bez niezrozumialstwa, swoistych bez maniery, rzewnych bez przesłodzenia wierszach. Te dwa zbiory, zawarte w tomie II, wydają mi się tak — czy zaryzykować to wielkie słowo?... tak doskonałe w swym rodzaju, że nieco zaćmiewają tom I, też świetny, ale dziś już trącący dla nas jakby pewnym akademizmem. „Opale" i „Poezje" czytałem po raz pierwszy przed dwudziestu kilku laty; czytałem je z zachwytem, a i dziś nie zmieniłem zdania o ich wartości artystycznej. A przecież nie wszystko pozostało po dawnemu: zachwyt jest trochę mniej zachwytem, trochę bardziej podziwem. Inne jest nastawienie dzisiejszego czytelnika. Jakby w wyczuciu szczególnie ważnej chwili dziejowej, łakniemy dziś poezji bardziej pragmatycznej (nie dydaktycznej, broń Boże!). Zobojętniało nam piękno, którego wewnętrzna harmonja jest zbyt naoczna i (dla odbiorcy) łatwa, zbyt konkretnie nam dana; w którem — że nawiążę do poprzednich uwag — synteza bytu i wiedzy jest nazbyt immanentna. Czujemy, mgliście narazie, wołającą nas z otchłani przyszłości, jakąś nową całkowicie celowość — więc żądamy od sztuki, by się stała elementem-bytem, tej celowości odpowiadającym...

Zdaje mi się, że temu żądaniu już nie czyni zadość tom I poezyj wspaniałej poetki, Bronisławy Ostrowskiej: i że przedziwnie czyni mu zadość tom II.

Za to pierwsze zbiorowe wydanie — szczera wdzięczność należy się firmie Mortkowicza. Martwi mię tylko, że nie jest przewidziana reedycja niezrównanych przekładów Ostrowskiej z liryki francuskiej.

Cz. Jastrzębiec-Kozłowski.

Sprostowanie. — W poprzednim numerze, w przedostatnim ustępie mojej recenzji z książki pt. „Gdzie jesteś, przyjacielu", ma być **„poznawanie Boga"**, a nie **„panowanie Boga"**.

Odpowiedź p. T. Zadereckiemu

1). Zarzut „nieuctwa" postawiony w obronie wielkiej idei, tym co nie dorastając do niej chcą ją wyszydzić — nie jest brakiem kultury: jest nim natomiast nieoględne i zarozumiałe poniżanie w opinji publicznej wysiłków ludzi, którzy podejmują twórczą inicjatywę, w warunkach conajmniej niesprzyjających, wśród powszechnego zobojętnienia dla bezinteresownej służby prawdzie.

2). Gdyby p. Zaderecki — tak jak wnioskowałem z jego 1-go artykułu — nie znał filozofji mesjanicznej, możnaby go usprawiedliwić; gorzej, że zna (jak sam twierdzi), a nie rozumie. A że **nie rozumie** — dowiódł dostatecznie wyraźnie swym artykułem p. t. „Tor... w okularach?".

3). Uważam za obowiązek społeczny piętnowanie (zakorzenionego u nas!) obyczaju zakrzykiwania każdego aktu twórczej inicjatywy przez niektórych, rozpanoszonych sceptyków. Artykuł p. Zadereckiego nazwałem „smutnym dokumentem" dlatego, bo prasa nasza (i jej ludzie) nie ma dość odwagi, by wbrew gustom przeciętności podnieść swój poziom kulturalny i ideowy, poświęcając więcej miejsca problemom ducha — natomiast starczy jej zawsze zapału i męstwa do tupania i gwizdania na wysiłki dobrej woli. Dużo jest zła w Polsce: z niem walczcie. Dobremu — pozwólcie działać. Ma ono aż nazbyt mało sprzymierzeńców.

4). P. Zaderecki gorszy się apodyktycznym tonem „Zetu", którego źródłem jest przecież nie chęć wywyższania się i prawienia morałów, lecz głębokie przeświadczenie o słuszności naszych założeń. Widocznie nie widzi, że to on właśnie, przez swój protekcyjny i lekceważący ton — usiłuje nadąć się i wywyższyć ponad tych, o których pisze. Jaką kto bronią wojuje, od takiej ginie. Takie zdania, jak: „był nawet czas, kiedy uważałem się za mesjanistę trudno młodość musi się wyszumieć!)", „nie ograniczyłem jednak swych studjów do Kanta Wrońskiego i Cieszkowskiego wybrnąłem więc na horyzonty szersze" — są typowym przykładem obyczaju (również zwykłego u nas) wywyższania się nad tych, którzy coś umieją, brzydkim chwytem: „ho ho, kiedy ja to już zrozumiałem (chyba jeszcze w pieluszkach!); ale teraz jestem dawno ponad tem!". Czy to uczciwe?

5). Co do „mistycznego dowodu powołania Polski z jej geograficznego położenia" to wstępne studja historjozoficzne pouczyłyby p. Zadereckiego o rzeczywistym (wcale nie „mistycznym") wpływie warunków naturalnych na rolę, jaką spełniają w historji poszczególne narody i rasy. Wystarczy wspomnieć o wpływie wyspowej konfiguracji Anglji na jej ideał panowania na morzach i na założenie przez nią imperjum kolonjalnego.

6). Ale p. Zaderecki postawił wykrzyknik nietylko przy tem „centrum geograficznem", ale i przy twierdzeniu, że Polska posiada „niezrealizowane dotąd koncepcje historyczne i ideje, które dawniej przedwczesne, stają się aktualne w dobie obecnej (!)". Miałem prawo skojarzyć pojęciowo ten wykrzyknik z szyderczem zdaniem p. Zadereckiego: „Stara śpiewka oklepana aż do znudzenia — jest dziś Prawdą Epoki". Tam bowiem nie wyjaśnił on, że za tą starą śpiewkę uważa nie owe idee i koncepcje, lecz nasze ich „przeżuwanie".

7). Niekulturalny zarzut „wykrętu na temat: Łapajcie złodzieja!", godzi jak wracający bumerang w p. Zadereckiego. On to bowiem właśnie w wysoce nielojalny sposób informuje swych czytelników — o podjętej przez nas akcji (że tak to ocenili czytelnicy „Kurjera Lwowskiego" — mamy dowód w postaci otrzymanych listów), wykazując brak szacunku dla ideologji swych przeciwników: wbrew temu żąda on od nas, byśmy postępowali z przeciwnikami lojalnie. W związku z tem zaznaczam (i to jest epilog mojej odpowiedzi) — że p. Zaderecki nie może być naszym „przeciwnikiem ideowym", póki nie przeciwstawi nam równie określonego światopoglądu, równie sprecyzowanej ideologji, jak ta, którą głosimy w „Zecie"

J. Braun.

Zycie teatru

„Sobowtór" tragikomedja w 3 aktach **Janiny Morawskiej** (Teatr im. Żeromskiego); — **„Mam lat 26"** sztuka w 3 aktach **Istvana Mihaly**, przekład Ireny Grywińskiej (Teatr Ateneum).

„Monika" Szczepkowskiej, „Miłość panieńska" Kuncewiczowej, „Sobowtór" Morawskiej, a wkrótce „Prof. Bark" Reynelówny — oto szereg debjutów dramatopisarskich, świadczących, że ostatnio kobiety zdobywają generalnym atakiem nasze sceny.

„Sobowtór" Janiny Morawskiej jest interesującą manifestacją talentu dramaturga, coprawda jeszcze nie dość wyzwolonego z najrozmaitszych wpływów. Miałem już sposobność wytknąć je gdzieindziej (w „Tygodniku Illustrowanym„). Tutaj chciałbym szczególną uwagę zwrócić na wyraz sceniczny sztuki „Sobowtóra".

Pod tym względem sztuka posiada duże zalety, choć zbyt często błąka się po manowcach alegoryczno-symbolicznego ujmowania faktów. Dzięki temu właśnie stosunkowo najsłabiej wypadają epizody Marjusza z jego sobowtórem. O ile przygotowanie do nich było należyte, zapowiadało mocniejsze akcenty dramatyczne, o tyle monotonne, przewlekłe (częściowo z winy reżyserji) rozmówki — wypominki widma z Marjuszem odbiegają od werwy i różnorodności efektów aktu I. Akt pierwszy, jakkolwiek w ogólnych zarysach przypomina sztuki Szaniawskiego, ukazuje oryginalne traktowanie rzeczywistości. Autorka nie stara się życiowo, prawdopodobnie motywować sytuacyj. Przytem jednak umie stworzyć naelektryzowaną oczekiwaniem atmosferę. W chmurach czai się piorun. Czujemy to ze słów Marjusza i Joanny. Niestety, w następstwie sprawa pozostaje na miejscu. Dowiadujemy się o co idzie, ale konsekwencje tej świadomości są nikłe. Marjusza trawi zmora opuszczonego podczas katastrofy okrętu, przedewszystkiem zaś opuszczonej tancerki Dolores. Widmo to (w osobie sobowtóra) staje przed Marjuszem w chwili, gdy ma on związać się z Joanną, gdy ma wejść na drogę spokoju i szczęścia.

Do przednich pomysłów zaliczyć należy scenę, w której Marjusz straszy notablów małomiasteczkowych maskami, naigrawając się z ich przerażenia. Znakomity jest również epizod końcowy, kiedy pod wpływem opowiadania Marjusza o katastrofie — zebrani przy stole biesiadnym ulegają psychozie zbiorowej. Stół zaczyna kołysać się jak okręt. Przeżycia Marjusza kojarzą się z chwilą bieżącą. Tutaj pojawienie się sobowtóra jest przekonywujące i artystycznie mocno ugruntowane.

Reżyserja — pomijając kilka zbędnych dłużyzn i zbyt patetyczne nastrojenie sobowtóra (w stylu Gustawa z „Dziadów") — wycyzelowała skrupulatnie całe widowisko i wszystkie postacie. Wybijali się: Rozmarynowski (Marjusz), Kijowski (burmistrz), Brem (doktór), P. Świerczewska (Joanna) wykazała się pierwszorzędną dykcją, czystością tonu, pozbawionego afektacji

Sztuka węgierskiego autora Mihaly'ego jest klasycznem „nieporozumieniem". Ma to być zdaje się wstrząsający obraz nieszczęść jednostki, pozbawionej pracy. Tragedja zredukowanego. A więc zagadnienie paląco aktualne.

„Mam lat 26": chcę pracować, lecz nie mogę dostać posady. Potrzebuję pieniędzy: muszę zapłacić komorne, wspomóc rodzinę, narzeczoną, potem żonę. Taki jest konflikt sztuki. Autor dał nam zwyczajny reportaż, ukazujący różne fazy poniewierki zredukowanego Beli. Ale nie widzimy w tem głębszego celu. Jest to typowe wiercenie „dziury w brzuchu". Czy to ma być ujęcie palącego zagadnienia? Śmiałe postawienie przed oczy społeczeństwa doniosłego problemu? — Nie. Sztuka Mihaly'ego nie wnosi nic ponadto, co wszyscy znamy doskonale, z czem niestety nazbyt często się stykamy, co przynoszą nam kroniki dzienników. Sztuka ta jest przykra, albowiem montuje się w niej z mozołem szereg sytuacyj, które mają udowodnić: jak źle być zredukowanym. — Komu to trzeba tłumaczyć? Zredukowanym — zbyteczne. Zatrudnionym? — Każdy wie, czem trąci redukcja.

„Mam lat 26" posiada kilka zręcznych scen (np. epizod w lombardzie z wyborną kreacją H. Buczyńskiej jako „staruszki"). Cóż, kiedy w sumie jest nużącą ponurą piłą. P. Mihaly nie może wylegitymować się jakiemś swoistem, ciekawem podejściem do sprawy, ani porywającą siłą artyzmu, któraby wstrząsnęła naszą wyobraźnią i umysłem.

Wykonano rzecz solidnie, do czego przyzwyczailiśmy się już w teatrze Ateneum. Teatr uczynił wszystko, aby sztuką zainteresować publiczność. Sądzę jednak, że chcąc kontynuować linję repertuaru, zabarwionego społecznie — należy unikać wypracowań na tematy społeczne, choćby... najpoczciwsze.

Jarosław Janowski.

Książki i Czasopisma

Ignacy Fik: Kłamstwa Lustra. Kraków 1932. Gebethner i Wolff. Str. 64

Józef Birkenmajer: Wycieczka. Poezje. Warszawa 1932. Dom książki Polskiej. Str. 60.

Krak. (nr. 9. rok II) zawiera szereg artykułów pióra St. Szukalskiego: Bohatorły wyfruną z modłona Polski: Sercedrowe bożce a obłuda sklerozakonnej sztuki; Drogoznaki: A oni stoją i patrzą: Drzewiej było Bawoł, a nie Wawel, Kruk a nie Krakus: art. P. Boratyńskiego: Chwasty Lwowa, oraz reprodukcje: Pomnik Długoszowy — S. Szukalskiego, Z. Bryndzy: Miłością cię zmuszę, oraz P. Boratyńskiego: Heretyk.

Kronika

„Krzyczcie Chiny" — sztuka Tretjakowa, wystawiona na scenie Teatru Wielkiego we Lwowie w reżyserji Schillera, była przedmiotem gorącej dyskusji na posiedzeniu Rady Miejskiej we Lwowie. W wyniku interwencji grupy radnych u władz bezpieczeństwa, sztuka została zdjęta z afisza.

Prasa węgierska z uznaniem podkreśla świetną inscenizację baletu „Coppelia" Delibesa, którą wystawił w Budapeszcie Jan Ciepliński.

Ignacy Paderewski będzie w dn. 10. VI grał w Brukseli na zaproszenie królowej belgijskiej.

W Pradze odbywa się zjazd Federacji Towarzystw Historycznych Wschodnio - Europejskich. Polskę reprezentują profesorowie: B. Dembiński, i M. Handelsman.

Następne kongresy P. E. N.-clubów odbędą się: w r. 1933 w Raguzie, w r. 1934 w Edinburgu.

Nieznany list Ryszarda Wagnera został ogłoszony w „New-York Times". List ten adresowany był do Jenkinsa. Z treści wynika, iż Wagner sądząc że nie uda mu się zrealizować w Niemczech swych projektów teatralnych, postanowił wyjechać na stałe do Stanów Zjednoczonych.

REDAKCJA: Warszawa — Jerzy Braun, Inżynierska 7 m. 30. **Telefon 10 - 20 - 58.** **Kraków — Tadeusz Kudliński, Słoneczna 15 m. 9.**

ADMINISTRACJA: Warszawa, Inżynierska 7 m. 30. Tel. 10-20-58. **Konto P. K. O. 153.210.** **Lwów: Józef Radzimiński, Strzała 8. Tel. 40-35.**

Preumerata: kwartalna 3 zł., półroczna 5 zł., roczna 10 zł. Druk. „Nowogrodzka", Warszawa, Tarczyńska 4, tel. 689-20.